ANDREAS MOSER

GESCHICHTE DES VIOLINSPIELS

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/geschichtedesvio0000andr

Geschichte des Violinspiels

von

Andreas Moser

Mit einer Einleitung:

Das Streichinstrumentenspiel im Mittelalter

von

Hans Joachim Moser

1 9 2 3

Max Hesses Verlag / Berlin W 15

Alle Rechte vorbehalten

Copyright 1923 by Max Hesses Verlag, Berlin W 15

Druck von C. Schulze & Co., G. m. b. H., Gräfenhainichen.

Dem Andenken

Joseph Joachims

Vorwort.

Das vorliegende Buch will zunächst eine Entwicklungsgeschichte der geigerischen Spieltechnik geben, dann eine Historie der dazu gehörigen Virtuosen und erst ganz zuletzt auch Beiträge zur Geschichte der Violinkomposition, wie solche sich beim Betrachten der unterschiedlichen Gattungsformen von selbst herausschälen. Gewiß wäre es reizvoller und äußerlich auch dankbarer gewesen, die für die Geige geschaffenen Meisterwerke nach ihrem künstlerischen Wert in den Vordergrund der Darstellung zu rücken und ihre Verfasser und Interpreten mit allem Glanz biographischer Einzelheiten, vor allem der Anekdote, zu umkleiden, wie es voreinst J. W. von Wasielewski in seinem Buch „Die Violine und ihre Meister" mit den ihm damals zur Verfügung stehenden Hilfsmitteln getan. Sollte meine Arbeit aber wirklich Neues bringen und schmerzlich empfundene Lücken unseres bisherigen Wissens um die Violine ausfüllen, so war die Beschränkung im obgenannten Sinne notwendig, da nur exakte Tatsachen uns über den jeweiligen Stand der Geigenkunst orientieren können. Man braucht deshalb nicht zu fürchten, daß die Darstellung nur eine monotone Chronik der allmählich erzielten Fortschritte auf dem Griffbrett und mit dem Bogen bieten werde; haben wir es doch immer mit mehr oder weniger blutvollen Persönlichkeiten als Erfindern und Trägern dieser Kunsterweiterungen zu tun und müssen stets im Auge behalten, wie sich Fleiß, Intelligenz und Wagemut zu vereinigen hatten, um auch der Lösung musikalischer Aufgaben gerecht zu werden. Wenn andererseits wieder hie und da nur zu vermelden bleibt, daß dieser oder jener alte Geigenmeister den Umfang seines Instruments um einen Ton nach der Höhe zu erweitert habe, so bedeutet das selbstverständlich innerhalb der Violintechnik einen weit umfassenderen Einfluß auf die Handhabung des Tongerätes im ganzen als beim Klavier oder den Ventilinstrumenten, wo derartige Fortschritte fast mehr dem Instrumentenbauer als dem Virtuosen zugeschrieben werden müssen. Umgekehrt wird die Darstellung erkennen lassen, was alles die Tonsetzer den jahrhundertelangen Vorarbeiten praktischer Geiger zu verdanken gehabt, deren zähes, oft unbelohntes Ringen mit den engen Grenzen des kleinen Gerätes ihnen das schließliche Erklingen ihrer schöpferischen Ideen erst ermöglichen sollte.

Von dieser Zielsetzung im besondern abgesehen, glaube ich als Ertrag meiner jahrzehntelangen Bemühungen aber auch eine ganze Reihe neuer Ergebnisse für unser allgemeines musikgeschichtliches Wissen vorlegen zu können. Nicht nur wurde durch sorgsame Verwertung der im letzten Menschenalter gewaltig angewachsenen Literatur von musikhistorischen Einzeldarstellungen und Denkmälerreihen das umfassende Bild einer Entwicklung geformt, welche durch die mittelalterliche Vorgeschichte sich bis auf den Zeitraum eines Jahrtausends erweiterte; es war mir durch Einsichtnahme in ein bisher wohl noch nie so vollständig zusammengetragenes Material von Musikhandschriften und Notendrucken auch möglich, zumal vom deutschen Violinspiel in der Aera des dreißigjährigen Krieges und von der älteren französischen Geigenvirtuosität eine Vorstellung zu gewinnen, wie sie meinen Vorgängern schon aus bibliographischen Gründen nicht erreichbar gewesen ist. Wenn mir in dieser Hinsicht trotz mehrfacher Reisen ins Ausland noch einige Wünsche unerfüllt geblieben sind, so betreffen sie fast nur Unika, die sich auf Bibliotheken der Ententestaaten befinden. Was ich trotzdem aus französischem und belgischem Besitz erstmals mitteilen konnte, ist von mir bereits vor dem August 1914 gesammelt worden.

Die Not der Zeit hat auch auf die Gestaltung des Buches entscheidenden Einfluß ausgeübt; war es ursprünglich doch in fast dreifachem Umfang, auf zwei Bände verteilt, mit reichen Notenanhängen und Bildbeigaben geplant gewesen. Der Druck in solcher Ausstattung würde aber heute so kostspielig geworden sein, daß sich nur wenige Bibliotheken und Liebhaber in seinen Besitz hätten setzen können, während ich gerade den Wunsch hege, es in den Händen recht vieler geigender Kollegen und sonstiger Violinbeflissener zu sehen, teils zum Ansporn, teils als Vademecum beim Aufstieg zur Künstlerschaft. Vielleicht hat die Kürzung des Werkes aber auch den Vorteil, den hauptsächlichsten Leserkreis nicht durch allzu großen Umfang abzuschrecken und durch intensive Ausführlichkeit zu ermüden. Infolgedessen biete ich hier nur einen einbändigen Extrakt meiner Forschungsergebnisse und verweise Interessenten auf das ausführliche Manuskript mit seinen mancherlei kompositionsgeschichtlichen und pädagogischen Einschaltungen. Ebenso wie eine ungekürzte Kopie der „Geschichte des Streichinstrumentenspiels im Mittelalter“ von meinem Sohne (verfaßt 1913, Hallische Habilitationsschrift von 1919) habe ich es nämlich der Musikabteilung an der preußischen Staatsbibliothek in Berlin dankbar übergeben.

Wie ihrem Direktor Prof. Dr. Wilh. Altmann und Herrn Prof. Dr. Johannes Wolf bin ich auch den Vorstehern von Archiven und Büchereien in folgenden Städten für vielfaches Entgegenkommen bei der Einsichtnahme in die ihrer Obhut anvertrauten Schätze verpflichtet: Augsburg, Basel, Breslau, Brüssel, Darmstadt, Dresden, Frankfurt a. M., Göttingen, Hamburg, Hannover, Karls-

ruhe, Kassel, Königsberg, Leipzig, Liegnitz, München, Nürnberg, Oldenburg, Paris, Rostock, Schwerin, Uppsala, Weimar, Wien, Wolfenbüttel und Zürich; außerdem Herrn Dr. Werner Wolffheim in Berlin für die gütige Erlaubnis zur Benutzung seiner Privatbibliothek.

Die Arbeit wäre nicht zustande gekommen ohne die vieljährige Einschränkung meiner Pflichtstunden an der staatlichen Hochschule für Musik, die mir das preußische Kultusministerium in liberalster Weise gewährt hat; vor allem Herrn Staatsminister Dr. Friedrich Schmidt Ott gebührt hierfür mein ergebenster Dank. In besonderer Herzlichkeit sei dieser auch meinem lieben Freunde Joseph Peters in Göteborg dargebracht, der mit einer namhaften Geldsumme die schließliche Beendigung des Werkes ermöglichte, und nicht zum wenigsten dem Verlag, der in diesen schweren Zeiten das Opfer der Drucklegung unternahm.

Wenn das Buch eine Widmung an Joseph Joachim trägt, so ist nicht nur lebenslängliche Treue an meinem verstorbenen Meister und Freund die Ursache; vielmehr erwuchs der Gedanke zur Abfassung des Ganzen unmittelbar aus lebendigen Rücksprachen mit ihm, zunächst gelegentlich der Niederschrift meiner Joachim-Biographie, dann bei der langjährigen Zusammenarbeit an unserer Violinschule und den mancherlei praktischen Kammermusikausgaben. Im besonderen fesselten ihn dabei Fragen nach den Leistungen der deutschen Geiger unmittelbar vor Bachs Violinkompositionen *senza Basso*, die Wahrscheinlichkeit der im 3. Hauptstück erwähnten Anekdote zwischen Strungk und Corelli und der Stand der Virtuosität bei Tartini und Nardini sowie in Frankreich vor Viottis erstem Pariser Auftreten. Die im Folgenden gegebenen, oft wohl auch den Kenner durch Neuheit überraschenden Antworten konnte ich dem Verewigten damals leider noch nicht vorlegen.

Man wolle meiner Arbeit zugute halten, daß ich nicht zünftiger Musikgelehrter, sondern im Hauptfach praktischer Musiker und Pädagoge bin und sie nur in Nebenstunden durchführen konnte. Was aber etwaige Fehler anlangt, für deren Berichtigung ich aufrichtig dankbar sein werde, so verweise ich auf den alten Friedrich von Logau, der in der Vorrede seiner „Deutschen Sinngedichte drey Tausend“ vom Leser mit den Worten Abschied nimmt: „Wenn ich geirrt, so denke, daß auch Du zuweilen irrtest, so anders Du ein Mensch bist!“

Berlin, im Frühjahr 1923.

Andr. Moser.

Das Streichinstrumentenspiel im Mittelalter.

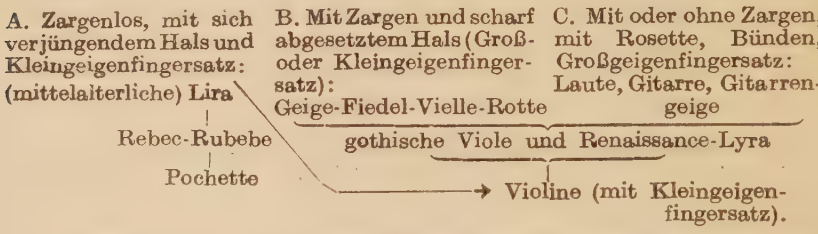
Von Hans Joachim Moser.

I.

Die Frage nach dem Ursprung der Streichinstrumente ist genauer die nach der Herkunft des Bogens, den man dann im wesentlichen nur auf bereits vorhandene Saiteninstrumente anzuwenden gelernt hat. Haben ihn Fétis, Rühlmann, Zamminer unter dem Einfluß einer Geschichtsauffassung, die alle arische Kultur vom Morgenland her ableiten wollte, aus Indien über Arabien nach Europa wandern lassen, so daß das Ravanastron des Paria, die Kemansche des Beduinen als Ahnherren unserer Fidel zu betrachten wären, so wird neuestens durch C. Sachs versucht, auch eine nordeuropäische Geburt des Streichbogens nachzuweisen. Daß überall auf der Erde unabhängig voneinander Saiteninstrumente erst gezupft, dann mit Stäbchen geschlagen, schließlich mit Bogen angestrichen worden sind oder doch diese Stufen der Behandlung durchgemacht haben können, ist zweifellos richtig. Darum aber sämtliche germanischen Saiteninstrumente, die später mit Bogen behandelt worden sind, bis in graue Vorzeit hinauf im Streichersinn auszudeuten, erscheint vorläufig noch als etwas verfrüht und unsicher. Daß der erste unzweifelhafte Beleg, im Utrechter Psalter um 860[1]), aus dem Nordwesten stammt, beweist weder für die eine noch für die andere Theorie, da ja selbst der Ire Bonifaz ohne Rom und Judäa undenkbar wäre. Streicht hier ein Spielmann ein elegantes, langhalsiges Instrument etwa von Lautengröße mit Saitenhalter, Steg und wappenartig ausgezackten Schultern abwärts hängend mit einem auffallend mächtigen Bogen an, so zeigt der nächste Beleg aus einem angelsächsischen Psalter des 10. Jahrhunderts ein mandolinähnliches, viersaitiges *a braccio*-Instrument mit kleinen runden Schallöchern beiderseits des Saitenhalters — also schon beim ersten Auftreten zwei deutlich getrennte Arten des Baus und der Handhabung. Mit einem *a gamba* gespielten Exemplar auf einem Jerusalemer Elfenbeinkästchen in Florenz (Buhle hielt es für das älteste), einem Relief in Pavia, einem Leipziger Psalter aus dem 11. Jahrhundert sowie einer gleichaltrigen Reihe keltischer Cruths (Abb. aus Limoges, Klosterneu-

[1]) Fr. Behn in Zs. DMG. I 103 mit Abb.

burg und England)[1]) nehmen dann die Denkmäler stark zu. Statt langer Erörterung der zu wählenden Gattungsbezeichnungen diene folgender knappe Stammbaum:



Betrachten wir jeden dieser drei Stammbäume kurz gesondert.

Die im *Hortus deliciarum* der Herrad v. Landsberg (12. Jahrhundert), im Sankt Blasischen Dardanusbrief (13. Jahrhundert)[2]) und in einer 1834 von Mone in Löwen eingesehenen, seither verschollenen Handschrift belegte *Lira* war eine kleine birnenförmige Geige, nur mit einer Saite bespannt, zu der allerdings bald noch mehrere traten. Lehrreich für die Verwendung ist eine spanische Miniatur des 11. Jahrhunderts[3]), wo unter Leitung eines Vorgeigers acht Sopranliren (zur Hälfte *pizzicato*, zur Hälfte *col' arco*) eine Melodie spielen, zu der ein zweisaitiges, ebenfalls gezupftes Tenorinstrument und ein wuchtiges, dreisaitiges Urvioloncell mit halbkreisförmigem Bogen ein vermutliches Quinten-, Quarten , Oktavenorganum ausführen. Auf spanischem Boden scheint denn auch die Vermählung der Lira mit der arabischen Streichlaute (*rabé*) stattgefunden zu haben, wodurch erstere einen eleganteren Resonanzkörper mit backbordartig erhöhtem Deckenteil erhielt, während statt der bisherigen Wirbelplatte der nach hinten geknickte Wirbelkasten trat, statt des Saitenhalters öfters der Querriegel, statt der Schallöcher mehrfach die Rose bevorzugt wurde. Dieses „Rebec" (der Nebenname *rubebe* begegnet zuletzt in Dürers Triumphzug 1518 als „ain rybeben" für die Altgambe) war anscheinend schon im 11. Jahrhundert in d und a gestimmt[4]), Hieronymus de Moravia (Paris, 13. Jahrhundert) kennt die Rubebe als zweisaitig in c g[5]) und gibt folgende Fingersätze:

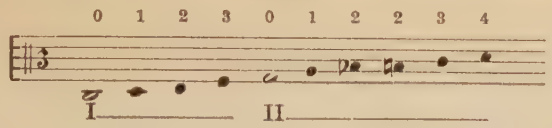
---

[1]) Dies eigentümliche Instrument, das einfach die wenig zweckgemäße Anwendung des Streichbogens auf die Rahmenharfe zeigt, ist lange als Hauptahn der Geige betrachtet worden, kann aber nur als absonderliche Seitenform angesprochen werden.

[2]) Und nicht aus dem 8.—9. Jh., wie Fétis, Grillet, Riemann den Abt Gerbert mißverstanden (Buhle, Die Blasinstr. in den Miniaturen des M.-A. S. 7).

[3]) In den *Cantigas* des Königs Alfonso X *el Sabio* (Abb. in der Organografia v. F. Pedrell.

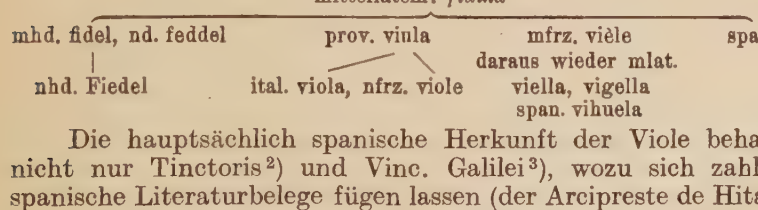
[4]) Buhle in der Liliencronfestschr. S. 60 Anm. 1 zum Glasgowpsalter.

[5]) Die von Fétis, Kastner, Grillet, Sachs geäußerten Zweifel gegenüber dieser Angabe vermag ich nicht zu teilen, doch würde die Erörterung des Für und Wider hier zu weit führen.

Um 1400 baute man in Italien bereits dreierlei Formate, wie ein Sonett aus Parma erzählt[1]):

Des Abends drauf sich Bogenkläng' erhoben,
Rubeben, Kleinrubeben, Großrubeben,
Die alles Volk mit hoher Lust umwoben.

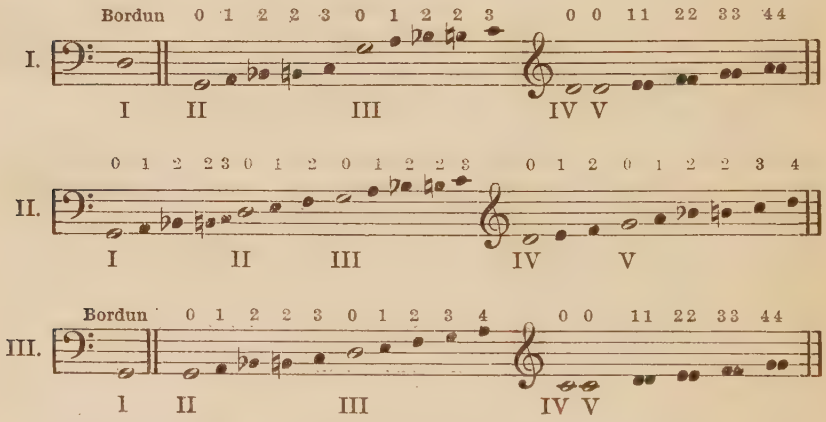
Bei Virdung und Agricola werden wir das Rebectrio wieder treffen, H. Gerle nähert es durch Schnecke und F-Löcher bereits stark der Violine an. Für eine seit Mitte des 14. Jahrhunderts belegte Abart mit schmalem, langem Resonanzkörper und langen C-Löchern wie Grillet eine besondere Gattungsbezeichnung *gigue* zu gebrauchen, liegt kaum hinreichender Anlaß vor – immerhin ist der Weg von hier zu dem keulenförmigen Tanzmeistergeiglein (*Pochette*) deutlich, das sich noch bis zur französischen Revolution in mancher feinen Miniaturspielerei weitervererbte; bei den Spaniern und Portugiesen lebt der Name *rebecca* noch heut als geringschätzige Bezeichnung der Geige fort, das Instrument selbst haben englische Volksmusikanten als *humstrum*, russische als *gudok* wesentlich beibehalten. Wenn Orchesterinventare 1550–1630 mit *rebecchino* meist die Violine meinen, so wegen der beiden gemeinsamen Quintenstimmung und der hohen Klanglage.

Gegenüber diesen Birnengeigen stehen die Zargenfiedeln, deren Name kaum urgermanisch sein dürfte (Sachs nimmt nach Kluge ein altnordisches *fidla* an), sondern deutlich der vulgärlateinischen Verkleinerungsform von lat. *fides* (= Leier) entstammt:



Die hauptsächlich spanische Herkunft der Viole behaupten nicht nur Tinctoris[2]) und Vinc. Galilei[3]), wozu sich zahlreiche spanische Literaturbelege fügen lassen (der Arcipreste de Hita z. B. kennt *el rabé gritador, la rota, el rabé morisco, la vihuela de arco*), sondern auch Skulpturdenkmäler machen diesen Ursprung höchst wahrscheinlich. Z. B. zeigt der aus der Mitte des 11. Jahrhunderts stammende *Portico de la Gloria* zu Santiago[4]) vier Fiedler: der erste dreht am Wirbel seiner Geige, der zweite stemmt sie zwischen

[1]) Schering, Studien zur Musikgesch. der Frührenaissance S. 102.
[2]) In *De arte et usu musices* (Neapel um 1484), abgedr. v. Weinmann in der Riemannfestschr. 1909 S. 261.
[3]) In seinem Dialog *Fronimo* (1581).
[4]) Abb. bei Don Enrique Serrano Fatigati, *Portadas artisticas de Monumentos espagnoles* (Madrid 1908).

die Knie und rückt mit beiden Händen den Steg zurecht, der dritte setzt sie unters Kinn und probiert mit einem Pizzicato des rechten Zeigefingers die Stimmung, der vierte endlich spielt *a gamba*, obwohl sein Instrument noch durchaus die Größe eines *sopranino di viola* einhält. Zeigen diese gefällig abgemessenen Schallkörper ovale Umrisse ohne Taillen, so weisen diejenigen um 1150 insektenhafte Einschnürung und Zargen sowie am Ober- und Unterleib C-Löcher auf. Deutsche Hauptbelege bieten dann die bekannten Minnesingerminiaturen der Heidelberger Manessischen Handschrift[1]), bei denen zum Teil der Steg deutlich sichtbar wird und der Saitenhalter fast auf die Mitte des Instruments rückt, durch lange Schnüre vom Rand aus gehalten[2]). Zahlreiche weitere Nebenspielarten können hier der Kürze halber wohl außer Betracht bleiben. Die Saitenanzahl schwankt zwischen zwei und fünf. Wieder verdanken wir Hieronymus de Moravia Stimmungs- und Fingersatzangaben[3]); er kennt deren dreierlei:

Die dritte Stimmung (alle sind in Buchstaben überliefert) ist gewiß verderbt; statt müßiger Konjekturversuche[4]), deren nächstliegender d g statt d c' wäre, sei lieber bemerkt, daß die erste offenbar die seit der antiken *Magadis* begegnende Idee der Oktav- und Unisonchöre zwecks Klangverdoppelung darstellt. Der „Bordun" (die einzig überzeugende Wortableitung von franz. „*bord*", also „Rand"-saite, vertritt H. Riemann) ist eine neben dem Hals einherlaufende Saite, die nur angerissen, nicht verkürzt werden kann. Am brauchbarsten ist die 2. Intonation, wie Hieronymus

[1]) Danach ist Grillet (*Les ancêtres* I 126) zu berichtigen, die *vielle* habe die *échancrures* erst um 1300 von der Rotte übernommen.

[2]) Rühlmann (Gesch. d. Bogeninstr. S. 112ff.) sah in ihnen irrtümlich „eine besondere Einrichtung zum Dämpfen des Vibrierens der Saiten".

[3]) Coussemaker, *Scriptores* I 152ff.

[4]) Diejenigen von Perne, Fétis, Ambros nennt P. Aubry mit Recht „reine Phantasmagorie".

bezeugt: „Sie ist bei volkstümlichen und allen andern, höchst unregelmäßigen Gesängen bräuchlich, die oft das ganze Tongebiet durcheilen wollen." Der leitende Gedanke ist hier Oktavprojektion der Kernstimmung g–d; wir werden ihr noch nach 1576 in einer französischen Violintabulatur als g d' g' d'' wiederbegegnen.

Das Fingersatzprinzip[1])auf Rubebe und Vielle als Kleingeigen entsprang den Mensurverhältnissen der greifenden Hand und sei das diatonische genannt: für jeden diatonischen Ganz- bzw. Halbton ein neuer Finger; ist der dritte bzw. vierte aufgesetzt, so folgt die neue leere Saite – daher die Quinten-Quartenstimmung; Laute und Großgeige dagegen verwenden der größeren Griffweite gemäß schon für jeden chromatischen Halbton einen neuen Finger, müssen deshalb im Quarten-Terzenakkord stimmen. Diese Beobachtung ermöglicht stets Rückschlüsse aus der Stimmung des Instruments auf seine Fingersatzregelung. Wie die auf Oktavversetzung begründete Quintenquarten- zu reiner Quintenstimmung beim Rebec des Tinctoris wurde, so zeigt Frankreich aus strengerer Fingersatzlogik statt Quartenterzen- reine Quartenstimmung nicht nur bei Ph. Jambe de Fer (Lyon 1556), sondern bereits auf einer *rote* des 14. Jahrhunderts[2]) im Akkord A d g c'. Als instrumentenbaulicher Höhepunkt seien zwei Tafelbilder der Kölner Malerschule hervorgehoben[3]): die Instrumente zeigen etwa Altformat, Gitarren-Korpus, vier Saiten, Steg, einen zierlichen Bogen und vor allem langes Griffbrett, das auf Lagenspiel schließen läßt; elegante C-Löcher nehmen um 1480 die *Viola da braccio* des 16. Jahrhunderts bemerkenswert voraus. So zeigt sich früh die sonst erst aus M. Agricola (1545) bekannte Gliederung der Streicherfamilie in Rebecensemble, Bratschenchor und Großgeigengruppe.

Virdungs Instrumentenvorrat (1511) setzt aber noch einen dritten Stammbaum voraus: Anwendung des Bogens auf die steglose Gitarre oder Laute. Jacquot[4]) belegt dies bildlich mehrfach, sodaß er sagen darf: „Mitte des 15. Jahrhunderts hatte die Vielle die Form der modernen Gitarre." Genau das gleiche zeigen mehrfach die Bilder in Kaiser Maximilians Freydal, was insofern bedeutsam, als daraus zweifellos auf Akkordspiel zu schließen ist;

---

[1]) So von mir auch in Riemanns Musiklexikon seit der 9. Aufl.

[2]) Gent Hs. 171 (Grillet I 126), einem gewissen Albinus zugeschrieben. Als Rotta kann man ganz gut die *a gamba* gespielte Bassvielle bezeichnen, von der mehr kastenartige Exemplare ebenso auf Illustrationen der *Echecs amoureux* (15. Jh., Abb. bei Grillet I 125) wie auf dem Genter Altar der Brüder van Eyk begegnen.

[3]) Krönung der Maria mit den 24 Ältesten und Vision des Ev. Johannes mit musizierenden Engeln, Kölner Wallraf-Richards-Museum Nr. 123a und 124, Abb. der einen auch im Katalog.

[4]) *La musique en Lorraine* (1882), Titelbild, S. 24 u. 27. Umgekehrt zeigen ebenda *anno* 1608 (Abb. 18) gezupfte siebensaitige Baßgitarren tiefe Tailleneinbuchtungen, die nur aus Bogenbenutzung hervorgegangen sein können.

dem entsprechend tritt in diesen Fällen der Geiger auch fast stets allein, ohne Genossen, auf. Schade, daß uns hierfür vorläufig entsprechende Kompositionsdenkmäler fehlen – vermutlich wurde auf der obersten Saite die Melodie gespielt und dazu orgelpunktartige Harmonie mit angestrichen. Diese „Gitarrengeige“[1]), um einen notwendigen neuen Begriff zu prägen, übernahm auch die der Islamwelt entsprossenen chromatischen Bünde und die klangverschleiernde Lautenrosette – daß noch bis ins 17. Jahrhundert die Gambe wesentlich Generalbaßinstrument geblieben ist[2]), dürfte von dieser Ahnenreihe ebenfalls herrühren.

Bezeichnend ist, daß die deutschen Maler und Graphiker des 16. Jahrhunderts, solange sie einheimische Stoffe behandelten, auch die alten gothischen Armgeigenformen nachbildeten. Sobald sie aber (z. B. Plaketten v. Peter Vischer) antike Szenen wie Apoll, Orpheus, Amphion gestalten, bringen sie die neuen italienischen Instrumente. Von der Viola seiner Zeit sagt Tinctoris (Neapel 1484). sie sei aus der antiken Lyra entstanden; das wie diese benannte, mit der jonischen Schnecke oder der neugriechischen Kleeblattwirbelplatte versehene Streichwerkzeug, das man vor allem dem Apoll in die Hand drückte, war sichtlich eine vermeintliche Rekonstruktion der Antike durch die südlichen Renaissance-Humanisten. Ob nicht vielleicht gar der „Bogenschütz“ Apoll zu dem Mißverständnis Anlaß gegeben hat, ihm statt des Zupfinstruments eines mit Bogen zuzuordnen? Raffaels Parnaßbild liefert den Prototyp, seiner heiligen Caecilia von 1506 liegt aber auch die erste moderne Gambe zu Füßen. Paolo Veroneses „Hochzeit zu Kana“ zeigt sogar gleichzeitig eine Knieviole mit übertriebener Spitzbogenarchitektur und eine Tenorschoßfiedel mit klassisch gerundeten F-Löchern, Schnecke und violinmäßiger Nase. Trug die *Lyra da braccio* allgemein noch Bordune[3]), so weist die ihr sonst körperlich nahestehende Violine von vornherein gleich *Viola da braccio* und *Rebec* die schlichte viersaitige Quintenstimmung auf. Die spitzschultrige Gambe und Armviole zeigen die gegen den Hals zu schmäleren Zargen, denen ein leise abgedachter Rücken entspricht; die Violine dagegen besitzt runde Schultern, den scharf abgesetzten Hals der Gitarrengeige, gleichbleibend hohe Zargen und entsprechend strenge Parallelität zwischen Rücken und Decke, statt der C- die

[1]) Deutlich ist in der deutschen mittelalterlichen Dichtung zu verfolgen, wie „geige“ (wohl von franz. *gigue* = Schinken[-geige]) das jüngere und vornehmere Wort bleibt, das um 1500 der welschen Gambe zugeordnet und von Luther für das niedrigere „Fiedel“ eingesetzt wurde. Vgl. Grimms Deutsches Wörterbuch unter „Fiedel“ und „Geige“.

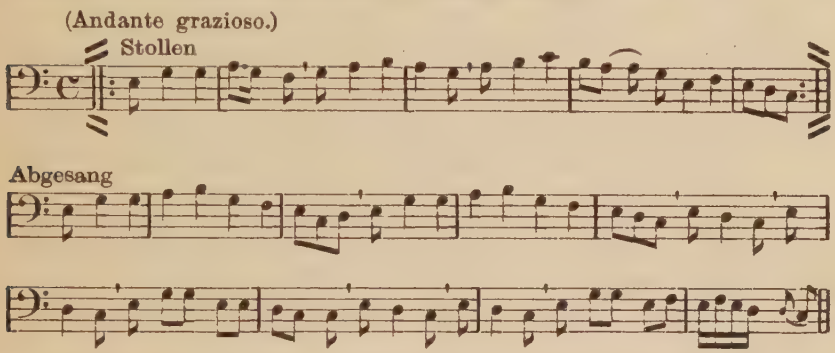
[2]) Schering in Sbd. JMG. XV.

[3]) Die entscheidende Wichtigkeit, die Haidecki (Die italienische Lira da braccio, Mostar 1892) ihr für das Zustandekommen der Violinform beimaß, ist stark einzuschränken; schon eines seiner Hauptargumente, daß Lira da braccio und Violine allein nicht chorisch gebaut worden seien, fällt fort: man hatte ebensogut Basslyren (Lirone, Archilyra) wie Alt-, Tenor-, Baßviolinen, d. h. das Violoncello.

F-Löcher der Armlyra, stellt sich also als der gehätschelte Benjamin eines vielfach verzweigten Herrengeschlechts heraus, der von jedem seiner Ahnen irgend etwas Wichtiges ererbt hat.

II.

Als älteste Komposition für Streichinstrumente ist eine allerliebste *Estampida* erhalten, die zwei provençalische Spielleute um 1200 am Hofe Bonifaz des II. von Monferrat geigten; der Troubadour Reimbault de Vaqueiras dichtete dazu auf Bitte des Fürsten sein reizendes Mailied *Kalenda maya*:

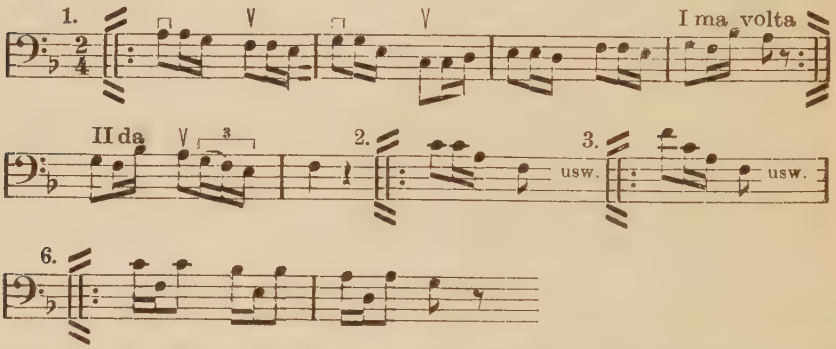


Dies überraschende Durstücklein im Zeitalter der Kirchentonarten zeigt zumal gegen Schluß in der Brechung betonter Silben und in der kleinen Endkoloratur entschieden Streichermäßiges.

Von dem Theoretiker Johannes de Grocheo (Paris, 13. Jahrhundert) erfahren wir [1]), daß die *estampida* im Gegensatz zu der tanzmäßig rhythmisierten *ductia* (= Führstück, weil nämlich der Spielmann dabei vorausschreitend die Tänzer „führte") durch ihre Schwierigkeit „den Sinn des Ausführenden" (d. h. des Instrumentalisten oder Sängers) „und der Zuhörer ganz in Anspruch nimmt und die Gemüter der Reichen von schlechten Gedanken abzieht" [2]). Dieser *stantipes* also war ein „Stehfuß", ein von Virtuosen stillstehend vor dem Publikum gespieltes Solostück [3]); daß hierin der Ausgangspunkt zu höherer Technik lag, deutet der Gewährsmann an, indem er von den „schwierigen" Stücken des Tassynus spricht, die entgegen der Norm von fünf *puncti* deren sechs bis sieben besessen hätten. Einige, freilich technisch harmlose *choses Tassin* haben sich sogar erhalten [4]). Der *punctus* ist nach Grocheo ein nur durch *apertum* und *clausum*, d. h. melodischen Halb- und Ganzschluß gegliederter, frei rhythmisierter Satz, dem damit die Abkunft vom Zwillingsversikel der Prosasequenz des Notker von

[1]) Abdr. s. Traktats nebst Verdeutschung v. J. Wolf in Sbd. IMG. I.
[2]) So zeigt eine italienische Miniatur einen Geiger, der stehend dem sitzenden Giangaleazzo Visconti aufwartet.
[3]) Vgl. meine Abh. „Stantipes u. Ductia" in Zs. DMG. II.
[4]) Abdr. v. J. Wolf im Archiv f. Musikwissenschaft I, 22.

St. Gallen an der Stirn steht. In den erhaltenen Denkmälern läuft er gern (auch das ist Sequenzart) in einen Refrain aus. Elias Salomonis bestätigt im 14. Jahrhundert für diese Gattung die Viola erneut als Hauptinterpretin, indem er einen Zusammenhang zwischen der Fünfzahl der Punkte und der Viellasaiten herausklügelt.

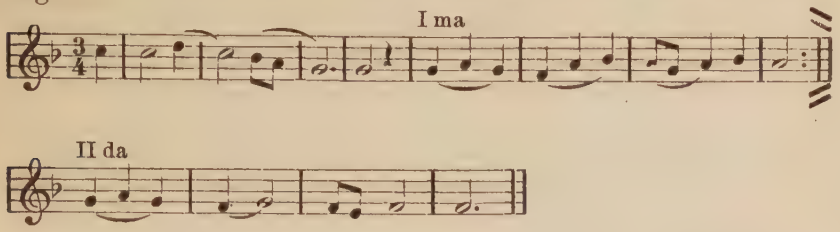
Als Besonderheit der Streicherstücke gegenüber den Vokalwerken seiner Zeit bezeichnet ein Engländer am Ende des 13. Jahrhts. (Coussemakers Anonymus IV) den geraden Takt, was frische englische Tänze denn auch mit witziger Periodenverlängerung und munteren Terz-, Quint-, Oktavsteigerungen der Satzmelodik bestätigen[1]). Deutlich erkennt man sogar die Erfindung aus dem Wesen des Unterarmstrichs, der durch ⌐ und ∨ angedeutet werde:

Das sechste Gesätz nutzt die Quintenstimmung zu Parallelgriffen aus, am Ende steht ein Triosätzchen wahrscheinlich für Naturtrompete und zwei Violen.

Wie Grocheo mit der Erklärung des Punkts als „einer Reihe von Konkordanzen" vielleicht schon auf Zweistimmigkeit anspielt, finden wir diese wirklich in einer Reihe wieder englischer Stücklein zu Variations-, Ostinato- usw. Zwecken ausgenutzt; daß hier die mancherlei Bindungen aber nicht spieltechnisch, sondern nur notationsmäßig gemeint sind, lehrt die Bemerkung des Anonymus IV, untextierte Melodien mache man durch reichliche Ligaturenbenutzung möglichst übersichtlich. Die Mehrzahl wäre unter Grocheos Begriff *ductia* zu fassen, insofern Tanzrhythmus überwiegt und nur 3–4 Punkte vorliegen; die höheren Satzkünste aber gestatten auch die Bezeichnung *stantipes* – früh schon belegen sie die konzertmäßig idealisierte Tanzform, der man auch die von P. Aubry veröffentlichten 8 *Estampies royales*[2]) vom französischen Hof (Anfang des 14. Jahrhunderts) wird zurechnen dürfen.

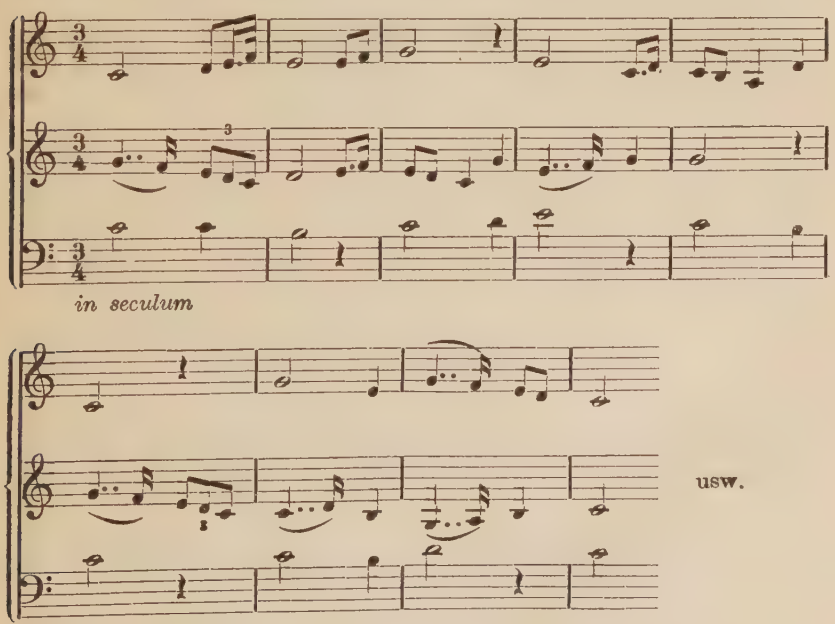
[1]) Abdr. von J. Wolf im Archiv f. Musikwissenschaft I, 22 nach Oxford Bodley Douce 139.

[2]) Das *royal* geht wohl nicht auf ihre königliche Haltung (Kretzschmar, Führer I² S. 15), sondern dürfte etwa im Sinne der späteren *ballets de la reine* zu verstehen sein.

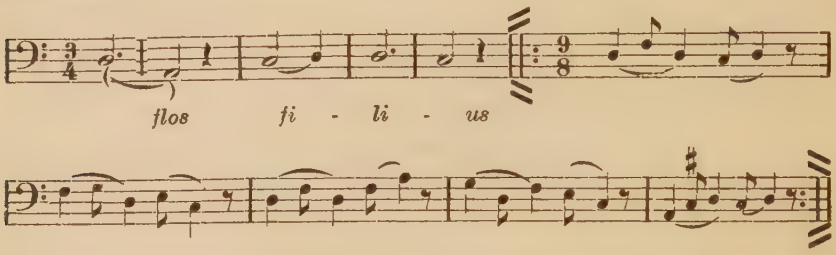
Die achte etwa, klar durmäßig und aus fünf Punkten bestehend, beginnt:



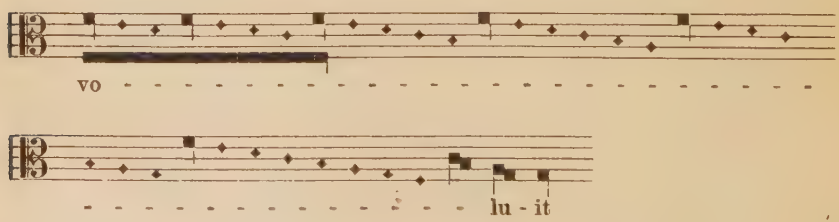
Daß auch hiermit vor allem auf Violen gezielt war, bestätigt Joh. de Grocheo: „Unter den Tonwerkzeugen behaupten die Saiteninstrumente den ersten Platz, und unter ihnen scheint mir die Viella den Vorrang zu verdienen, denn sie enthält der Fähigkeit nach alle andern Instrumente in sich; auf ihr werden alle musikalischen Formen am feinfühligsten unterschieden. Ein guter Künstler spielt auf der Viola jeden Cantüs, jede Cantilene und allgemein jede musikalische Form.“ Auch der von Hieronymus angegebene Tonumfang der Viella wird eingehalten. Eine weitere Bestätigung bietet das „*In seculum viellatoris*“, d. h. eine „Geigermotette“ des Bamberger Cod. Ed. IV 6 (13. Jahrhundert) über das *Mot* In seculum. Der Anfang lautet:



Andere Stücke der gleichen Sammlung (z. B. *in seculum longum d'Amiens*) spielen mit dem *hoquetus*, jener silbenweisen Verteilung

einer Melodie auf mehrere Stimmen, die uns noch aus dem Scherzo von Beethovens Cismollquartett geläufig ist. Viel Tanzgut scheint unter Voranstellung gregorianischer Motive in die *Cantus firmi* dieser motettischen Gesellschaftskunst mit eingeflossen zu sein, so etwa bei

Die berühmte Motet-Handschrift der medizinischen Fakultät in Montpelier zeigt meist vierstimmige Gesänge von Instrumentalritornellen eingerahmt, die bei J. de Grocheo *modus*, bei Guillaume de Machault (14. Jahrhundert) *introïtus*, bei Joh. de Garlandia *neuma*, beim Pseudoaristoteles *cauda* heißen. So könnte man das kleine Motet „Balam“[1]) ein Vokalduett mit Begleitung eines Violentrios nennen; da der Instrumentalbaß durch zwei vielfach sich ablösende *Ostinati* gebildet wird, liegt der Vergleich mit Passacaglien und Ciaconen des 17. Jahrhunderts nahe.

Ist beim *Motet* der *Cantus firmus* liturgischen, so beim *Conductus* weltlichen Ursprungs. Daß hier virtuoser Spieltrieb sich wesentlich kühner hervorwagte, lehrt nachstehende freie Instrumentalkadenz in einer Madrider Handschrift[2]).



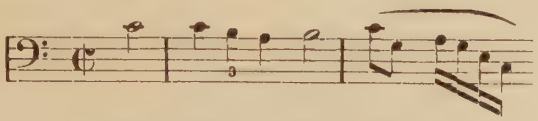
Auch bei Troubadours und Minnesängern spielten die Ritornelle der Fiedel eine wichtige Rolle, und man stellte entschieden aesthetische Ansprüche. So schilt Giraut de Cabreira seinen Gehilfen Cabra: „Du spielst die Vielle schlecht, hältst schlecht die Finger, schlecht den Bogen![3])“ Geigende Frauen begegnen an deutschen Höfen mehrfach, die Epiker schildern die Kostbarkeit von Fiedel und

[1]) Abgedr. bei Coussemaker, *Histoire de l'harmonie au 12 et 13me siècle* (Nr. 22).

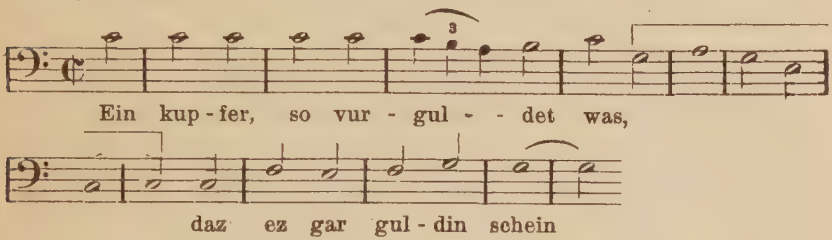
[2]) P. Aubry in Sbd. JMG. VIII 346ff.

[3]) E. Faral, *Les jongleurs en France* (1910) S. 84.

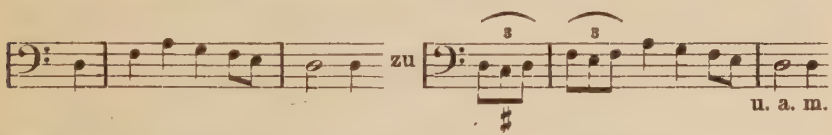
Fiedelsack, Volker von Alzei war mit den „Bogenhieben" seines Schwerts der Schutzpatron ritterlicher Geigenkunst. Hinter Abschnittskoloraturen der Jenaer Liederhandschrift wie



verbergen sich höchstwahrscheinlich selbständige Instrumentalzeilen, etwa:



Ähnlich bei O. v. Wolkenstein (1377–1445, Neudr. in DTÖ), wo solche mit *gratis* bezeichneten, oft recht ausdrucksvollen Phrasen mit Vorliebe Sang und Widersang (*repetitio*) trennen[1]). Bei Burgk Mangolts Melodien zu den Liedern des Hugo v. Montfort werden sogar vielfach bescheidene Kolorierkünste der alten Fiedler sichtbar, z. B. durch Diminution des Liedbeginns



Während des Herrengesanges wird das *singerlîn* leise *ze terze* und *ze prîme* (Neithart v. Reuenthal) mitgefiedelt haben, wie auch schon der *Tristan* des Thomas (12. Jahrhundert, mfrz.) von Isolde erzählt:

Die Kön'gin singt in süßer Weise,
ihr Sang schmiegt sich zum Instrument,
gut sind die Lieder, schön die Händ',
die Stimme sanft, die Töne leise[2]).

Im Wigalois trösten gleichzeitig sechs Geiger einen liebeskranken Grafen mit „künsteclîchen grifen". Ottokars Reimchronik

[1]) Der Gedanke Runges (Basler Kongreßbericht JMG.), die überlangen Meistersingerkoloraturen (Blumen) aus von ihnen mißverstandenen Fiedelmelismen der Minnesinger entstanden zu erklären, ist einleuchtend. Sie aber auch bei den Meistersingern instrumental zu lesen (Riemann, Hdb. d. Musikgesch. II 1), ist nach Ausweis aller alten Berichte falsch.

[2]) Nach dem *Roman de Cléomades* waren in Frankreich zumal deutsche Geiger gesucht. In Wolframs Parzival heißt es: „Dô vragte nû Hêr Gawân um guote fideläre, op der da keiner wäre ... irn keines kunst was doch sô

führt uns die siebzehn Fiedlermeister nebst zahlreichen Gesellen, die am Hofe König Manfreds schmarotzten, aus persönlicher Tradition seines Lehrers sogar namentlich auf[1]). Hoch preist der deutsch-böhmische Dichter Ulrich v. Eschenbach die seelischen Wohltaten des Fiedelspiels:

Nû seht, vür alle dise spil
ich die videle loben wil:
si ist ze hören gesunt;
welch herz mit riuwen ist verwunt,
daz entphat senfte gemüete
von ir süezer güete.

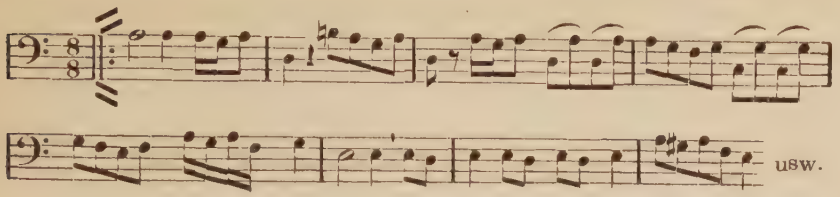
Besaß Deutschland in dem 1368 verstorbenen Magister Conrad v. Kreuznach einen berühmten Geiger (*sollempnis figellator*), der dem Mainzer Dom seine Geige im hohen Wert von 7 Gulden 4 Groschen 10 Hellern vermachte, so rühmt Adam von Salimbene den Kanoniker Henricus de Segusio als berühmten italienischen Violenspieler, der zu einem Berufsgeiger sagte: „Wenn du mit mir essen willst, so will ich's dir um Gottes Willen gern geben, nichts aber für deinen Gesang mit Viellenspiel, denn das kann ich selbst besser als du." Boccaccio nennt den Minuccio d'Arezzo als ebenso glänzend im Gesang wie auf der Viola; der blinde Nürnberger Organist Conrad Paumann wird auch als Rebecspieler gelobt, eine Fidel ziert sein Bild auf dem Münchener Grabstein.

Ueber das italienische Violenspiel seit Anfang des 14. Jahrhunderts unterrichten dankenswert die textlosen, einstimmigen Charakterstücke der Londoner Handschrift Br. Mus. Add. 29987: Tänze, Estampiden, Liedübertragungen mannigfaltigster Art von oft gar nicht einfachem Innenbau der sehr langen *puncti*[2]). Technisch auffallend sind (wie schon oben S. 8) zahlreiche Quintgriffe; dürfte man nach der großen Häufigkeit der betreffenden Schritte auf die leeren Saiten rückschließen, so bekäme man den Akkord G d a e', also die heutige Violinstimmung in der Unteroktave, wie sie als italienische Kleingeigenintonation des 16. Jahrhunderts belegt ist; doch auch die zweite Viellenstimmung des Hieronymus wird durch den Tonumfang nirgends Lügen gestraft. Eine Probe dieser Melodik aus der *Istampita Bellicha*:

---

ganz, siene müesen strîchen alten danz." Der Dorfgeiger wird oft verlacht, der „ouf schafesdarm strîchet mit eines pferdes zagel" und erst aufhört, wenn die Tänzer schreien „heiahô, nû ist dem videlaere sîn videlboge zerbrochen!". Die höfischen Geiger lernten voneinander: „Je neben zwein ein spilman vil süeze videlnde gie, der deheiner dem andern nie einen grif übersach" (Wigalois). Von Ulr. v. Lichtenstein erfahren wir die hübsche technische Einzelheit, daß die ihn auf der Reise begleitenden Fiedler in den Pausen die Saiten locker machten, damit sie nicht rissen — daß das freilich auf Kosten reiner Intonation geht, weiß heute jeder Geiger.

[1]) Daß bei gemeinsamem Musizieren aber nur an Unisonoverstärkung, noch nicht jedoch an eigentliches Orchesterspiel zu denken ist, habe ich (Archiv f. Musikwissenschaft I 142) aus den Verhältnissen der Altkölner Fronleichnamprozessionen nachgewiesen.

[2]) Vgl. meine Interpretation in Zs. DMG. II 199ff.

Was für Liedübertragungen man damals (z. T. v. Johannes de Ciconia, Bartolomäus v. Padua, Ghirardello, Andreas Horganista de Florentia und Landino) spielte, erzählt das 10. der schon erwähnten Parmenser Sonette:

Con la viuola fé: cançon di maggio;
Rosetta che non cambi mai colore;
Je sui nafres tant fort; dolce sapore;
D'amor languir; et puoi: el dolce raggio etc.

Wie weit auch bei der mit Text versehenen Florentiner Liedliteratur des 14. Jahrhunderts die Viola und überhaupt Instrumente mitgewirkt haben, ist noch völlig strittig. Riemanns Zusammenrückung weit getrennter Textsilben zu Vokalpartien, denen Instrumentalritornelle ebenso geschlossen gegenübertreten, führt jedenfalls oft dazu, überhaupt kein Wort mehr auf der Originalstelle zu belassen, und man darf ihm einfach entgegenhalten: „Warum haben die alten Schreiber dann nicht einfach gleich den Text wie bei Riemanns Einrichtung geschrieben? Wäre irgendwer damals imstande gewesen, aus der Handschrift auf das von Riemann durchgeführte Arrangement zu verfallen?" Nahm Kinkeldey reine Orgelmusik an, so Schering Instrumentalparaphrasen kolorierter Vokalvorlagen, deren Melodiekern durch „Dekolorieren" wiederzugewinnen sei (was aber sehr vieldeutige Möglichkeiten offenläßt), und suchte bestimmte Instrumentengruppen aus der Melodik zu erschließen. Auch ich glaube hier wie bei einem großen Teil Dufayscher und Binchois'scher Rondeaus, Balladen usw. an Instrumentalmusik, halte aber die Textsilben für genaue Hinweise auf die in die Melodien eingebetteten Kernnoten, da deren schlichte Aneinanderreihung oft erstaunlich hübsche und sinnvolle Singweisen ergibt[1]).

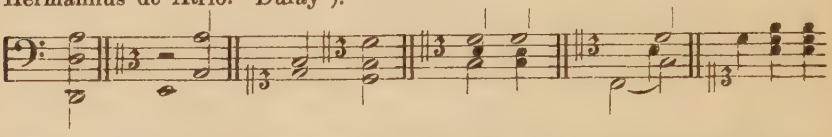
Daß viele geistlichen Werke Dunstables und der Schule von Cambrai stark instrumental durchsetzt waren, lehrt neben dem Augenschein der Partituren die Angabe einer Dijoner Handschrift[2]), der 1453 in Cambrai und 1468 am Hofe Karls d. Kühnen v. Burgund nachgewiesene Heyne van Ghizeghem und sein Genosse Robert Morton hätten ihre Gesangsvorträge mit Baßinstrumenten reich begleitet — es ist klar, daß sie während des Singens nicht blasen,

[1]) Eingehende Erörterung dieses mehr kompositionstechnischen Problems kann leider in diesem knappen Auszug keinen Raum finden.

[2]) St. Morelot, *De la musique au 15me siècle* (1856).

sondern nur streichen konnten, und auch die Trienter Codices deuten mit Doppelgriffen wie

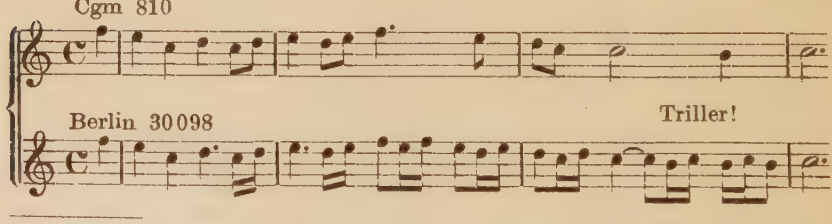
Hermannus de Atrio. Dufay[1]).



eher auf Violen als etwa auf Orgeln hin. Daran schließt sich im Lochamer Ldb. (Nr. 4) der bezeichnende Fiedelgriff G d auf wichtiger Zaesurfermate.

Deutsche Kammermusik für Gesang mit Instrumenten (vor allem Streicher) im 15. Jahrhundert bieten neben der zuletzt genannten Wernigeröder Handschrift zwei Parallelquellen: das aus Glogau stammende Berliner Liederbuch 30 098 und Dr. Hartmann Schedels Münchner Liederbuch Cgm. 810. Der Vergleich beider eröffnet ganz neue Einblicke in die instrumentale Spielkunst jener Zeit. Waren bei dem damaligen Nacheinander des Stimmenkomponierens dem beweglichen Streichinstrument meist die sprunghaft ausfüllenden *Contratenores*[2]) zugewiesen worden, so hatten die Baßviolisten schon rund hundert Jahre vor den *Glosas sobre clausulas* des D. Ortiz gelernt, aus solcher Not eine Tugend zu machen und die weiten Schritte durch Passagen auszufüllen. Stellt man z. B. beider „Pfauenschwanz" einmal mit den Kontrapunkten Berbignants, dann mit denen des Paulus de Broda (Deutschbrod in Böhmen, woher J. Stamitz stammt?) zusammen, so sieht man schon aus den Abweichungen gerade der Taktart, daß es sich nur noch um angewandte Tanzform handelte[3]). Berbignants Bearbeitung liegt aber in zwei Fassungen vor, einer schlichten und einer ausgezierten:

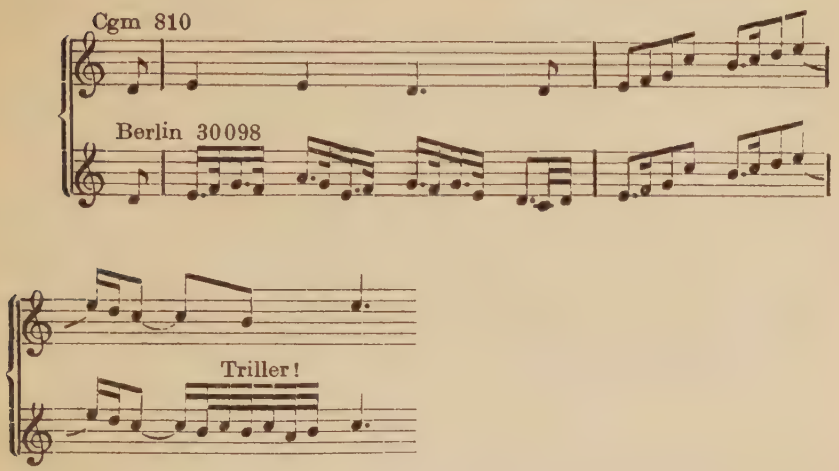
Cgm 810

Berlin 30098 Triller!

[1]) Diese folgenden Beispiele aus noch unveröffentlichten Trienter Sätzen bei V. Lederer, Heimat u. Ursprung der Mehrstimmigkeit I (1906) 282 f.

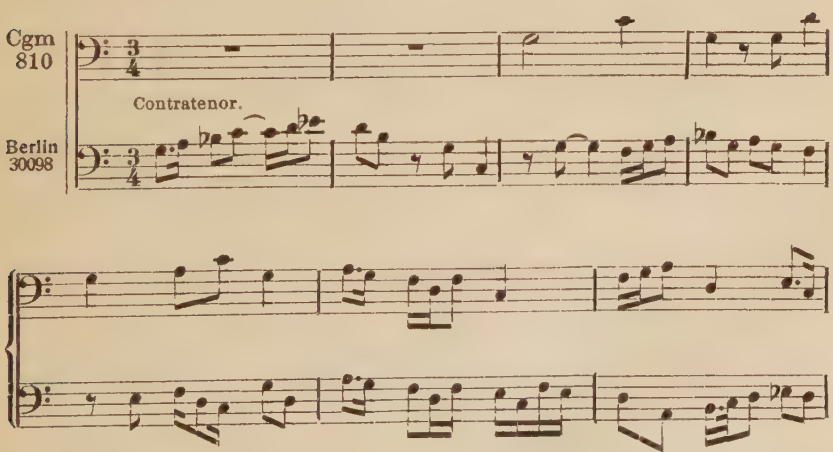
[2]) So etwa bei Wolkenstein in Nr. 88; einer von Matthaeus de Perusio zu Nicolaus Grenons *Je ne requiers de madame* (J. Wolf in der Einl. zu D. T. Ö. XIV 1); „Die orloff, Tenor" in Hs. Prag Un.-Bibl. XI E 9.

[3]) Das Gleiche ergibt etwa ein Bauernschwanz von Rubinus (= Rubinet? O. Kade in M. f. M. VII 30) dadurch, daß jede der vier kanonisch sich folgenden Stimmen zu anderer Zeit den Taktwechsel zum quasi = Proporz vornimmt.

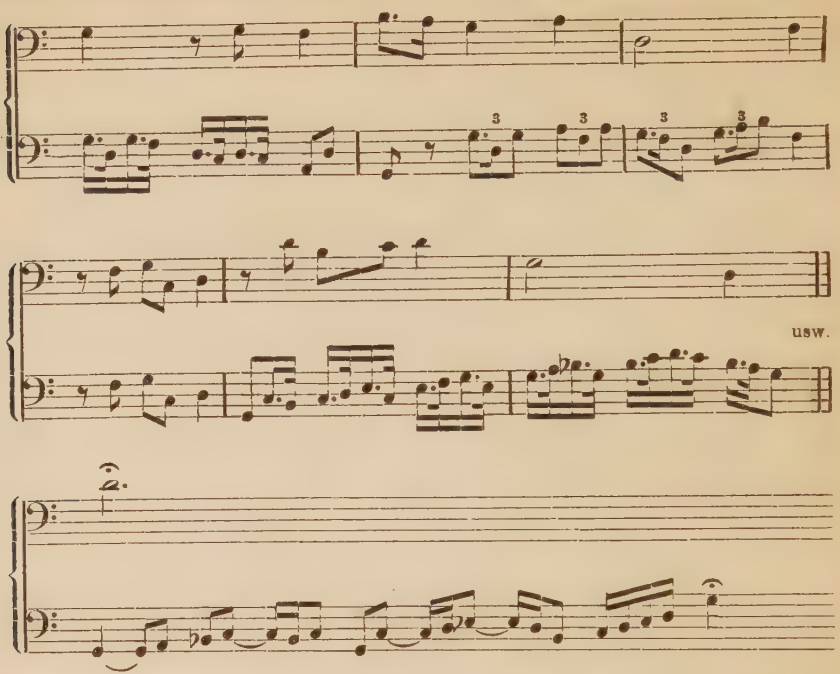
Noch spielfreudiger gibt sich der Glogauer Geiger im 7. Takt:

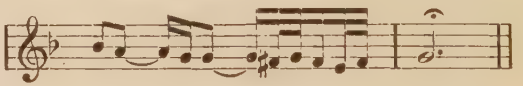


Man sieht, zumindest steigerte man gleiche Achtel zu punktierten, was die Lullisten des ausgehenden 17. Jahrhunderts den pointierten Vortrag nannten. Nimmt auch der Alt öfters an der Variation teil, so befolgt doch auch er schon die spätere Regel, daß nie zwei Stimmen gleichzeitig derlei improvisieren dürfen, um Satzreibungen zu vermeiden[1]). Am auffälligsten merkt man den schlesischen Gambenvirtuosen des 15. Jahrhunderts in einem Entepres (= franz. *Entreprison*).

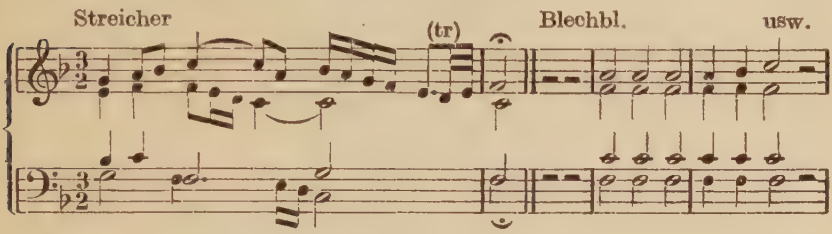
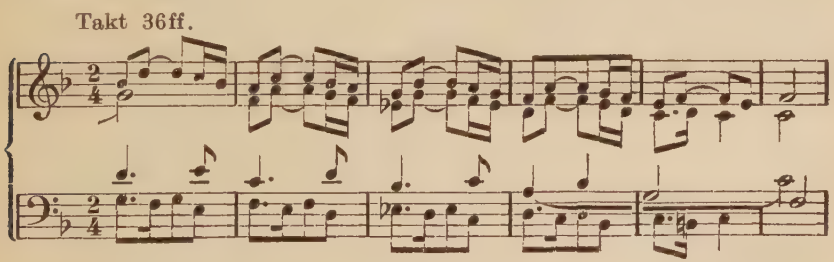


[1]) Auch der Fuchsschwanz aus 30 098 und eine mit ihm bis auf Quarttransposition identische Florentiner *Coda di volpe*, deren Kenntnis ich J. Wolf verdanke, weichen nur in den melodischen Schlüssen voneinander ab.



Das Schedelsche Liederbuch verlegt bezeichnenderweise während der schlichten Fermate seines Kontratenors auf d' die Diminution in die Oberstimme:

Wesentlich unklarer sind am Jahrhundertende Art und Umfang der Instrumentenmitwirkung in Messen von H. Finck, A. Agricola, Gerstenhans, Adam v. Fulda, H. Isaac, Th. Stoltzer usw., denn wenn einschlägige Handschriften wie Berlin 30 021 oder Leipzig Un. Bibl. 1494 oft viele Seiten lang keinen Text bis auf ein *Ky-* am Anfang und *-rie* am Schluß des Satzes tragen, so kennen wir zwar theoretische Regeln, wie damals die Sänger aus dem Stegreif nach solcher Andeutung den Text unterlegen sollten; geht man aber an dessen Ergänzung, so muß man oft über Pausen und Sprünge hinweg die Silben sinn- und tonfallwidrig verteilen, möchte also doch wieder an rein instrumentale Ausführung denken. Andererseits begegnen textlose, jedoch sichtlich „wortgezeugte" Themen, und wo charakteristische Instrumentalismen auftreten, zeigen Bemerkungen wie Dufays *ad modum tubae*, daß gerade vokale Nachahmung z. B. eines Trompeteneffekts beabsichtigt war[1]). Scharf-

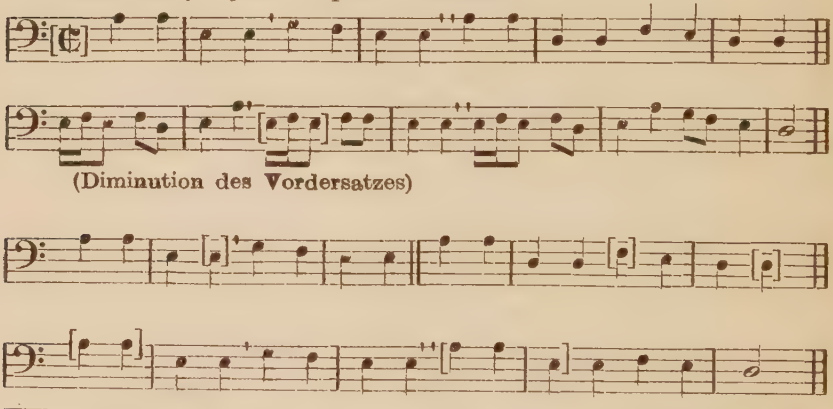
[1]) Dazu Th. Kroyer in der Kretzschmarfestschr. 1918.

blickend hat jedenfalls Riemann (Hdb. II 1 S. 208ff.) in der genannten Leipziger Handschrift eine nur *ad libitum* textierte *Sinfonia* entdeckt, die 100 Jahre vor Gabrielis Orchestersonaten Klanggruppen von Streichern und Bläsern (die damaligen deutschen Musikantenordnungen unterscheiden sie als „stilles" und „großes Spiel") in durchaus charakteristischer Schreibweise gegeneinander kontrastiert. Als Probe genügen vier Takte:

Bei der am Anfang des 16. Jahrhunderts reich entwickelten Liedliteratur mit instrumentalem Einschlag bleibt dieser vor allem dem Baßfundament vorbehalten; so in dem leidenschaftlichen *Venez amis* des Loyset Compère († 1519)[1]), so in weltlichen Sätzen von Heinrich Isaac (DTÖ XIV 1), wo etwa in *Le serviteur* vermutlich die Baßgambe sich in brillanten Passagen, bei *Je suis malcontent* das ganze Trio in sehnsüchtig drängenden, kurzatmigen Seufzern, in *Amis des que* die beiden Unterstimmen in Sequenzen ergehen, was bei *Corri fortuna* zum gleichzeitigen Übereinander von drei straff unterschiedenen, charakteristisch rhythmisierten Motiven führt:

Ihm und seinem Zeitgenossen Josquin, von dem eine Sankt Gallener Handschrift völlig textlose *Fantazies* überliefert hat, standen offenbar höfische Instrumentalkünstler wie jene Venezianischen Geiger zur Verfügung, von denen Albrecht Dürer an Peutinger in Augsburg berichtet: „Die machen's so schön, daß sie selbst darüber weinen müssen." Von der Literatur, die Kaiser Maximilians Wiener (sagen wir:) Privatstreichquartett spielte, gibt die dortige Handschrift 18810 (Staatsbibl.) mit feinen

[1]) Abgedr. bei Riemann, Hdb. II 1 S. 345ff.

Instrumentalsätzen von Paul Hofhaimer, Pierre de la Rue, Al. Agricola Proben, die ebenso wie die Bilder der Hofkapelle in Dürers Triumphzug die Ansicht widerlegen, Deutschland hätte vor 1530 einzig Tanzfiedler gekannt[1]). Die ganze reiche Kammerlied-Literatur der Drucker Petrucci, P. Schöffer, E. Oeglin, Formschneyder (1501—1538), rechnet mit der Verwendung von Violen, was nicht bloß textlose Sätze und Stimmen, sondern die oft echt instrumentale Faktur der Begleitkontrapunkte erweisen[2]). Ja man legte sogar einfach die textierten Vokalstimmen auf die Streicherpulte, soweit nicht genug Sänger vorhanden waren, was u. a. aus G. Forsters Vorwort (Ein Ausbund frischer teutscher Liedlein, Nürnberg 1539) erhellt, er habe bei der Druckanordnung sonderlich darauf geachtet, daß auch die Spieler bequeme Pausen zum Umblättern fänden.

Zweifellos rein instrumentale Gebilde liegen in 59 *Bassedanses* (=Schreittänzen) der Nat. Bibl. Brüssel vor, deren Überschriften in die Zeit um 1430 zurückweisen[3]). Leider ist die kunstgewerblich sehr hochstehende Handschrift (um 1500) musikalisch äußerst unzuverlässig, wie folgende ergänzte Probe lehren mag[4]):



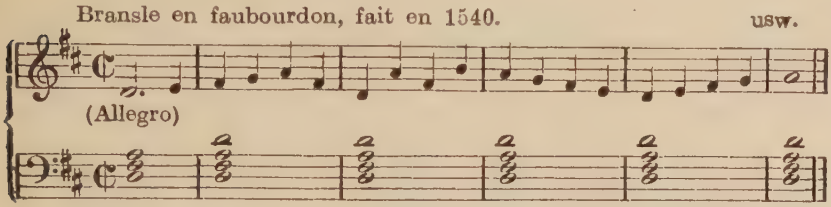
[1]) Auch die Klage Adams v. Fulda, jeder Instrumentalist wolle, sobald er zwei Regeln begriffen, gleich *Carmina* und noch größere Sachen komponieren (Gerbert, Scriptores III 352a), darf man danach nicht zu sehr verallgemeinern. Unter *Carmen* versteht das *Diffinitorium* des Tinctoris eine Volksliedbearb. mit der Melodie im Sopran; daß darunter Meisterstücke vorkamen, lehrt u. a. Isaacs „Inspruck ich muß dich lassen".

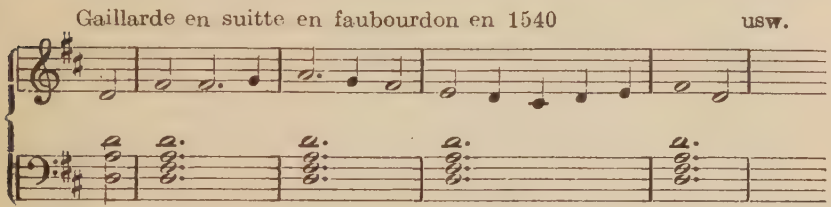
[2]) So etwa bei Forster II die Bearbeitung des „Gar hoch auf jenem Berge" von Wolf Heinz in Halle.

[3]) Neudr. v. E. Closson 1912. H. Riemanns Versuch, aus den Tanztabulaturzeichen die Rhythmik der choralen Aufzeichnung zu rekonstruieren, hat sich als durchaus unhaltbar erwiesen (Riemann u. Closson in Sbd. J. M. G. XIV). Einzig bei den wenigen Mensuralaufzeichnungen (s. o.) läßt sich einsetzen.

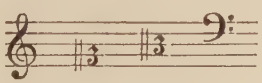
[4]) Diesem Gavottentakt fügen sich auch die meisten Choralnotierungen leicht ein.

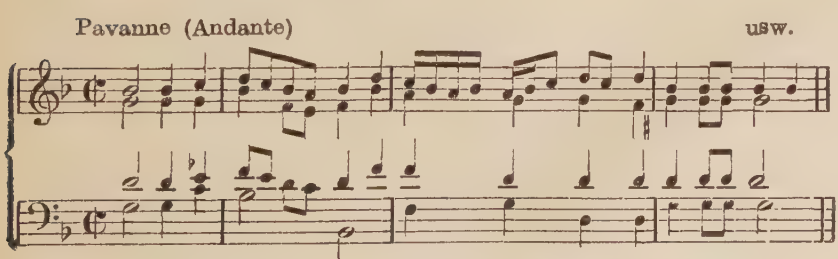
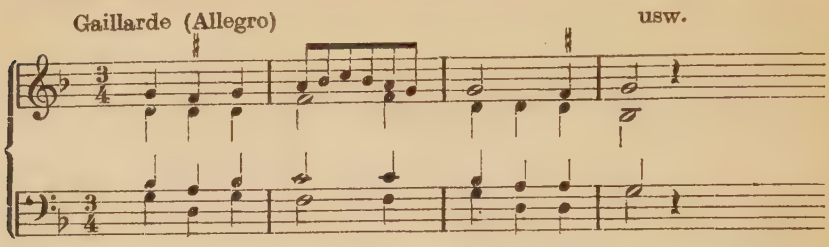
Der Umfang A–e bei häufigen Sprüngen macht die Baßgambe als alleinige Mittlerin wahrscheinlich; vielleicht trat aber auch die gleiche Orgelpunktharmonie (*diaphonia basilica*) hinzu, die zwei Tänze der handschriftlichen Sammlung Philidor (Pariser Cons., I 3ff.) zeigen:





Wichtig für uns sind auch ausdrücklich für Violen bestimmte, vier- bis fünfstimmige *Danceries*, von denen der *sauant musicien* Claude Gervaise Heft 1–6 1547–55, Estienne Dutertre 1557 das siebente bei Attaignant herausbrachte. Leider ist gerade das erste, das eine Violenschule enthielt, seit 1865 aus der Pariser Nat. Bibl. verschwunden. Eigentümliche Suitensätze (Bündel gleicher Tänze mit Einleitungs- und Schlußsatz ähnlich dem großen Wiener Walzer) hat Experts Neudruck achtlos auseinandergerissen[1]). Ebenso fehlt bei ihm eine *Pavanne des dieux* (Heft 6), die durch den alten handschriftlichen Beisatz „*qui est fort bonne pour violons*" für eine Geschichte des Kleingeigenspiels besonderen Liebhaberwert besitzt (Schlüssel:



d. h. hohe Chiavette).

[1]) Bd. 23 der *Maîtres musiciens de la renaissance française.*

Der Tonumfang würde vier dreisaitige Rebecs in der Stimmung c g' d'', f c' g', c g d' und F c g voraussetzen, wovon die zwei tiefsten wirklich bei Ganassi (1542) belegt sind. Ueber die Tanzsammlungen von Tilman Susato und Phalèse ergibt sich von hier aus lückenlos der Anschluß an die Hauptgeschichte. Ein anderer Weg führt von den *Fantazies* Josquins zu den Ricercaren von Cavazzoni, Buus, Tiburtino da Tivoli, A. Willaert, Cl. Merulo usw., die zwar in erster Linie für die Orgel gedacht waren, aber durch Stimmendrucke neben der Orgeltabulatur oder dadurch, daß ein Meister wie der genannte Tiburtino vor allem als Gambenvirtuose berühmt war, auch die Bestimmung für Violenensembles wahrscheinlich machen. Aber natürlich läßt diese Literatur ebenso wenig wie die höchst interessanten Choralparaphrasen in Martin Agricolas hinterlassenen *duo libri musices* mehr Streichermäßiges als hie und da einen Quintgriff in Erscheinung treten. Das Zeitalter sah anscheinend auch für die Instrumente in der möglichst kantablen Schreibweise das Ideal, und erst die Spieler fügten nach den *Gorgia*-Regeln das charakteristische Laufwerk hinzu, wie Agricola, Ortiz, Ganassi lehren. Eher schon findet man Instrumentalismen in den seit 1559 (2. Aufl.) oft nachgedruckten Bicinien v. Bernardo Lupacchino und Joan Tasso; 1590 gab Phalése neben Gesangsduetten 18 textlose Duos von ihnen und andern Meistern aus Bari heraus, welch letztere er wieder der Canzonettensammlung des Andrea de Antiquis von 1584 entnommen haben wird[1]). Hier findet man auch mehrere Instrumentalduette des Orlando di Lasso, die vielleicht wie Joh. Walters vor wenigen Jahren wiederentdeckte Bicinien für Zinken bestimmt gewesen sein mögen, da der „belgische Orpheus" nachweislich in seinen ersten Münchener Jahren Zinkenunterricht erteilt hat. Doch war die Uebertragung auf alle anderen Instrumentengattungen gleicher Tonlage, also auch auf Geigen, der damaligen Praxis selbstverständlich.

Ist die Ausbeute des 16. Jahrhunderts an ausgesprochener Streicherliteratur unverhältnismäßig gering (auf einige Uebungsstücke werden wir noch zu sprechen kommen), so erklärt sich das einmal aus dem schon erwähnten *ad libitum*-Charakter der Instrumentation, der selbst die gesamte *a capella*-Literatur einfach in den Dienst der etwa zum *Collegium musicum* sich jeweils zusammen-

[1]) Unicum der Stadtbibl. Augsburg.

findenden Instrumentalisten stellte, zum andern aus dem Usus jener Zeit, die eigentlichen Virtuosenstücke nicht durch schriftliche Festlegung jedermann zugänglich zu machen, sondern nach Art eines Zunftgeheimnisses lieber mündlich auf auserwählte Schüler und Gesellen weiter zu vererben bzw. überhaupt nur selber für den Augenblick hervorzuschütteln. Wieviel außerdem seither an derartiger Literatur vernichtet worden sein mag oder noch der Wiederentdeckung harrt, ist natürlich ebenfalls nicht einmal vermutungsweise festzustellen.

III.

Dem Emporblühen der Buchdruckerkunst verdanken wir eine stattliche Reihe von Schulanweisungen, die im 16. Jahrhundert die verhältnismäßig knappe Literatur an Denkmälern des Streichinstrumentenspiels in erwünschter Weise ergänzen. Doch muß man sich vor Augen halten, daß sie großen Teils nur Selbstunterrichtszwecken des wohlhabenden Dilettantentums dienen wollten, sodaß Rückschlüsse von ihnen auf den Höchststand damaliger Berufsübung mit aller Vorsicht anzustellen sind.

Auffallend entwicklungsgeschichtlich geht Joh. Tinctoris (1446–1511) in seiner 1484 zu Neapel gedruckten Abhandlung *De inventione et usu musices* vor, indem er die Laute von der antiken Lyra ableitet, dieselbe aber bei den Spaniern zur *Viola da gamba* (wohl noch steglose Gitarrengeige) werden läßt, während er die stegtragende Kleingeige mit drei bis fünf Saiten in Quintenabstand nebst Zargen zu einer Erfindung der Neugriechen stempelt[1]) und aus der Lyra bei den Franzosen das Rebec (*Marionette* = Püppchen) entstanden sein läßt, auch sie genau gleich der vorigen Gattung (*Viola da braccio*) intoniert.

Als frühester deutscher Zeuge zu unserem Gegenstand erwähnt Luthers Gegner Cochlaeus (Joh. Dobneck v. Wendelstein aus Nürnberg), ein Schüler Adams v. Fulda und Cölner Lehrer Glareans, in seinem zunächst anonymen *Tetrachordum musices* erst seit den Auflagen von 1511 Streichinstrumente; doch kennt er nur eine Art von *viella*-geyge: das Rebec, und dazu als Baß das Trumscheit. Sehr viel ausführlicher äußert sich 1511 Sebastian Virdung, obwohl seine *Musica getutscht* nur der knappe Auszug eines verschollenen größeren Werkes sein wollte; fast noch wichtiger sind die beigegebenen Holzschnittabbildungen der Instrumente. Er unterscheidet Großgeigen mit Bünden und Kleingeigen, von denen er aber nichts hält, ausgerechnet deshalb, weil man bei ihnen infolge fehlender Bünde fürs Spiel etwas von Musik verstehen muß! Als Großgeige zeigt er uns die steglose Streichgitarre: dem langgestreckten Resonanzkörper mit zwei C-Löchern und großer Rosette

[1]) Daran könnte etwas Wahres sein, denn auffällig genug hat die kleeblattförmige Wirbelplatte der mittelalterlichen Lira sich einzig über Neugriechenland auf die Renaissance-*Lyra da braccio* vererbt.

bei niedrigen Zargen verleihen die länglichen Einbuchtungen die Gestalt eines X. Der breite Lautenkragen trägt 7 Bünde und 9–11 Saiten in 5–6 Chören (auch 13–14 Saiten in siebenerlei Tonhöhe, die oberste stets einzeln); als Normalstimmung bei 11 Saiten gilt ihm A a d d^1 g g^1 h h e' e' a' – also sind die drei untersten Oktavchöre, wie sie schon das Altertum kannte und sie Joan Bermudo (1555, Ossuna) als Besonderheit der *vihuela de Flandres* bestätigt. Ueber das gegenseitige Stimmungsverhältnis der in drei Größen, also auch drei Stimmgattungen, gebauten Streichgitarren schweigt sich Virdung aus, über die Fingersatztechnik sagt er nur kurz, daß sie mit derjenigen der Laute übereinkomme. Noch weniger erzählt er über die Spielweise der „onnützen instrumenta": des Trumscheits und der dreierlei Rebecs[1]).

Wie damals die Steigerung von Ausdrucksbedürfnis und Virtuosität den Saitenbezug stets vermehrte und die Stimmung erhöhte, lehrt das lateinische „Lob der Musik" (1515) des Joh. Boemus (M. f. M. V 107):

„Nie noch wurde die Leier so hoch gespannt und die Geige, stets vermehrt sich die Zahl der Saiten, die Menge der Weisen: drei nur kannten die Alten, dann vier, dann sieben; doch fünfzehn läßt diese Zeit erklingen, und das noch scheint ihr zu wenig."

Einen bedeutsamen Fortschritt stellt instrumentenbaulich und spieltechnisch die „schone, kunstliche Underweisung auff die instrument der lauten und geygen" des aus Schwäbisch-Gmünd gebürtigen Wiener Meisters Hans Judenkünig (1523) dar[2]). Der Hals der abgebildeten Großgeige ist zwar noch lautenmäßig und ohne Griffbrett, aber schon laufen die Saiten von einem modernen Saitenhalter aus über den Steg und dann nicht über, sondern mittels kleiner Löcher durch den Sattel; statt Chören treffen wir sechs Einzelsaiten, und C-Löcher statt der Rosette gaben dem Klang Helligkeit wie Stärke. Die mangelnde Symmetrie fällt wohl dem Zeichner zur Last, Decke und Rücken scheinen noch gitarrenmäßig flach, sonst aber ist bis auf eine sonderbare Zargeneinbuchtung der Violenumriß völlig erreicht[3]). Von den Kleingeigen sagt Judenkünig leider nichts, doch ist er für uns wichtig als erster Zeuge

[1]) Wohl aber bietet er als Erster die seitdem von allen Theoretikern nacherzählte Probe, wie man die Reinheit der Saite durch Feststellung der gleichmäßigen Zweiecksform ihrer Schwingungen nachprüfen könne. Ganassi nimmt den *effetto della corda falsa, giusta e media* sogar in den Titel seiner *lezione seconda* auf; dankenswerte Ergänzungen bietet fast 100 Jahre später John Dowland in seinen *Necessarie Observations belonging to Lute-Playing* (Ausz. v. Nagel in M. f. M. XXIII 154ff.) über Behandlung, Güte, Bezugsorte usw. der Saiten. Er gibt als beste Quellen für tiefere Saiten München, Nürnberg, Straßburg und „Meldorpe" (Meldorf in Holstein, Mittenwald in Baiern?) an, während der Leipziger Bürgermeister Rauscher 1575 für seinen Kurfürsten Metallsaiten aus Frankfurt (a. M.) kommen ließ (M. f. M. XIV 15).

[2]) Ausz. v. Kocircz als DTÖ XVIII 2.

[3]) Eine schöne Rekonstruktion in natürlicher Größe im Heyerschen Instr. Mus. (Cöln).

eines geordneten Lagenspiels sogar auf tieferen Saiten, der „rechten kunstlichen applikatz“ in fünf halben Lagen (wie man heut sagen würde). Statt bloßen Abstreckens („radebrechen“) empfiehlt er vernünftig Rückungen der ganzen Hand bis zum 8. Bund hinauf, wofür er auch Etuden bietet[1]); sie sind trocken, aber schließlich auch nicht schlechter als z. B. Dalza's Lautenstücke von 1508.

1528 bot Martin Agricola in Magdeburg mit der ersten Fassung[2]) seiner „*Musica instrumentalis* deudsch“ kaum mehr als eine Knittelversübertragung des Virdung, bedeutet also gegen Judenkünig vorerst einen entschiedenen Rückschritt. Für das Gambenquartett richtet sich die absolute Tonhöhe nach der Spannfähigkeit der höchsten Diskantsaite; als relative Tonhöhen bietet er (bei je vier Bünden) die Einstimmung in Chören: Baß G c f a d' g', Tenor und Alt c f a d' g', Diskant f a d' g' c“; merkwürdigerweise wird also nicht der Normallautenakkord des Basses auf die kleineren Spezies transponiert, sondern die Terz bleibt stehn, und Quarten werden weggelassen bzw. angestückelt; da dies unpraktisch genug stets neue Griffverhältnisse zeitigt, ist Agricola darin ohne Nachfolger geblieben. Dann kennt er viersaitige Gitarrengeigen mit der seither beibehaltenen Regel gegenseitigen Oktavabstandes zwischen Baß (G c f a) und Diskant (g c' f' a'), während für Tenor und Alt c f a d' gilt; endlich quintengestimmte dreisaitige in F c g, c g d' und g d' a', die aber als zwecklose Kombination von Großgeigenhals und Kleingeigenfingersatz bald wieder verschwunden sind; oder sollten es nicht entgegen den Abbildungen (Gitarrenkorpus) schon italienische *Viole da braccio* gewesen sein? Endlich nennt er die bundlosen Rebecs und empfiehlt dem Schüler, wenigstens vorläufig Bünde aus Saiten anzubringen, die man ja später wieder wegschneiden könne.

Wesentlich gründlichere Belehrung bietet der Nürnberger Hans Gerle (etwa 1500–1570) in seiner seit 1532[3]) mehrfach aufgelegten „Musica Teusch auff die Instrument der grossen und kleinen Geygen auch Lautten“, nach dem weiteren Titel einem Selbstunterrichtswerk für Liebhaber, worin erstmals die Großgeigen an erster, die Kleingeigen an zweiter, die Lauten erst an dritter Stelle stehn. Bis auf den breiten Lautenkragen mit Bünden ist hier die Gambe des 17. Jahrhunderts fast völlig erreicht, auch ein Griffbrett begegnet erstmals, nur daß es noch durch kleine Seitenleisten völlig mit der

[1]) Die unter Auslassung von Mittelsaiten herauszuzupfenden Lautenakkorde lassen sich so selbstverständlich nicht auch mit dem Geigenbogen erzielen; Kocircz sucht in dieser Verlegenheit aus dem Titelblatt eine besondere, dies ermöglichende Stegkonstruktion herauszulesen. Wir wissen aber aus Ganassi (*Lezione seconda*, Kap. 16), daß man Lautenstücke für Gambe vereinfachte oder entsprechend umlegte.

[2]) Neudr. in Eitners Publ. Bd. 20.

[3]) Da der Titelholzschnitt die Jahreszahl 1530 trägt, ist vielleicht schon damals eine (seither verschollene) Erstausgabe erschienen. Gerle wurde (Tappert in M. f. M. XVIII S. 102) 1547 auch als Geigenmacher gerühmt.

Resonanzdecke verbunden ist[1]). Gerle stimmt das Großgeigenquartett im gegenseitigen Verhältnis (A) D G H e a, (D) G c e a d', (A) d g h e' a', wobei wieder die absolute Tonhöhe von der Haltbarkeit des a' abhing. Die drei Oberstimmen haben sieben, der anspruchslosere Baß nur fünf Darmbünde[2]). Wie bei der deutschen Lautentabulatur wandern auch bei Gerles Griffschrift für Großgeigen die Zeichen den Bünden entlang und die tiefste Saite zeigt sich durch besondere Zählung als später hinzugetreten:

Sattel:	1	1	2	3	4	5
1. Bund	2	a	b	c	d	e
2. „	3	f	g	h	i	k
3. „	4	l	m	n	o	p
4. „	5	q	r	s	t	v
6. „	6	x	y	ȝ	z	9
5. „	7	ā	b̄	c̄	d̄	ē
7. „	8	f̄	ḡ	h̄	ī	k̄

Das ergibt für die Baßform folgende Tonhöhenbedeutung (für Alt und Tenor um eine Quarte, für den Sopran um eine Oktave verschoben):

A B H C Cis D Dis E F Fis G Gis A B H c cis d dis e f fis g gis a b h
1 2 3 4 5 6 7 8 gr. Bomhart
1 a f l q x ā f mittl. Bomhart
kleiner Bomhart: 2 b g m r y b̄ g
Mittelsangsaite: 3 c h n s ȝ c̄ h̄
Sangsaite: 4 d i o t z d̄ ī
Quintsangsaite: 5 ē k̄

Einen Rückschritt gegenüber der „applikatz" Judenkünigs bedeutet die Vorschrift, alle Töne oberhalb von 9 (= alte Abkürzung von *con-*) mit dem vierten Finger abzustrecken. Als eine rechte Dummheit ergibt sich auch seine Kleingeigentabulatur, denn er ordnet den einzelnen Zeichen einfach die absolute Tonhöhenbedeutung des Großgeigenbasses zu, sodaß sie auf dem größten Rebeckragen wie Kraut und Rüben durcheinanderstehen und statt

[1]) Der Steg, den (entgegen Wasielewskis Annahme, Instr. Mus. d. 16. Jhs. S. 52) nur der Zeichner weggelassen hat, um an dieser Stelle die Tonhöhen einzutragen, wird im Text oft genug erwähnt.

[2]) Sie wurden eben wirklich noch „gebunden", wofür Gerle eine Maßanweisung mit recht brauchbaren akustischen Ergebnissen liefert; Ganzton, Quarte, Quinte, Oktave sind absolut rein, beim Halbton bleibt der Fehler 495:496 gegen 15:16, bei der kleinen Terz kaum 160:161 gegen 5:6, gegen die pythagoreische nur 265:266 usw. Gerle empfiehlt, den Finger hinter, nicht auf den Bund zu setzen, damit dieser einen recht präzisen Sattel bilde, was auch der Tonklarheit zugutekam. Weiter sagt er: „Bewahr auch den Bogen / das er nit schmaltzig werd. Vnd wann das har gladt wirdt / oder der bogen nymmer zihen wolt / So schab das haar auff dem bogen seuberlich mit einem messer vnnd bestreich es als dann mit Colfonium oder mit Englischem hartz das findt man in der Appotegken."

einer Griffhülfe eine fast unlernbare Gedächtnisbelastung darstellen:

Tonhöhen					Tabulatur	Saitennamen:
C	G	d	a	leer	4 2 n 5	großer und mittlerer Bomhart, Sangsaite und Quintsaite.
Cis	Gis	dis	b	1. Finger	5 b s e	
D	A	e	h		1 g 4 k	
Dis	B	f	c′	2. Finger	a m d p	
E	H	fis	cis′		f 3 i v	
F	c	g	d′	3. Finger	l c o 9	
			dis′	4. Finger	ē	
			e		k̄	

Kein Wunder, wenn er empfiehlt, diese Zeichen aufs Griffbrett zu schreiben, wogegen sich noch L. Mozart (Violinschule II § 10) hat wenden müssen[1]). Gerles Rebec zeigt nicht mehr die verschieden hohen Hälften der Corpusdecke wie Virdung und Agricola I, sondern über der glatten Decke ein schmales Griffbrett. Die Stimmung ist g d' a', c g d', C G d a. Gerle gibt auch als erster Übungsstücke für Kleingeigenensembles, Volksliederbearbeitungen nach Malchinger, O. Reitter und Casp. Bohemus[2]), die er instrumental etwas hergerichtet hat.

In Brescia erschienen 1533 die *Scintille ossia regole di musica* des Giov. Maria Lanfranco, *Scintille*=Funken wohl im Sinne von R. Mayrs „pythagorischen Schmiedsfünckleín". Läßt dieser die Großgeigentechnik wesentlich mit der für Lauten zusammenfallen, so gibt er für die *violette da Braccio*[3]) *e da Arco senza tasti* die gleiche Saitenanzahl bei Quintenstimmung wie Gerle für Rebecs an, nur daß er Sopran und Baß im Nonenabstand hält, um auch zwischen den einzelnen Gattungen zwecks genauester Einstimmung das Quintengesetz durchführen zu können. Seine Saitennamen sind *Basso, Mezzana, Canto.* Als berühmte Erbauer von Lauten, *Violoni*, Lyren usw. nennt er die Brescianer Giov. Giac. della Corna und Zanetto Montichiaro: ihre Instrumente seien fast zu schön, um von Menschenhand geschaffen zu sein, sie schienen wie von der Natur selbst gebildet, ohne Makel und Fehle.

Schreibt der sonst selbständige Othmar Luscinius (Nachtgal) in seiner *Musurgia* (Straßburg 1536) zu unserm Gegenstand nur den Virdung aus, so erweist sich Silvestro Ganassi aus Fontego bei

[1]) Joan Bermudo meint, das Fehlen von Bünden auf *Rabels* ergebe eine „*non acertada musica*" (= ungenaue Musik).

[2]) Festgestellt durch A. Einstein, Die dt. Lit. f. Viola da gamba S. 5.

[3]) Danach ist Einstein (a. a. O. S. 12) zu berichtigen, der eine Scheidung zwischen *da gamba* und *da braccio* in Italien nicht vor 1580, in Deutschland nicht vor 1616 kennt. Wie Lanfranco spricht Ganassi oft von beiden; ein Wiener Inventar v. 1577 unterscheidet „Violen de gamba oder die gross Geigen genannt, viole de praz oder kleine geigen" (Jb. d. kunsthist. Sammlungen VII 267), genau so ein Innsbrucker Inventar um 1580 (M. f. M. XXXVI, 152ff.), das außerdem noch „Violen zum Tanz" (Rebecs?) und „Violen von Meister Antonio (Amati?) von Cremona" absondert.

Venedig in seiner *Regola Rubertina* (dem berühmten Politiker Rob. Strozzi gewidmet) und *Lezione seconda* (1542) als äußerst wichtiger Gewährsmann, obgleich er sich nur an Liebhaber-Gambisten wendet, deren drei gleich auf dem Titelbild mit einem Trio von *Viole d'arco tastade* einen Sänger begleiten. Bis auf den wegen des 7. Bundes allzutief in die Schultern einschneidenden Hals mit Bünden und die kontrabaßmäßige Bogenhaltung bietet sich der Anblick moderner Gambenspieler. Beziehen sich viele Einzelvorschriften auch nur auf die Kniegeige, so war doch mit ihrer Formulierung die Übertragung aufs Armgeigenspiel gegeben, weshalb sie hier kurz zusammengefaßt seien. Ganassi fordert für das Instrument je nach der benutzten Saite wechselnde Neigungswinkel bei freier Kopfhaltung; bei munteren Stücken energische, bei ernsten zarte Bogenstriche, bei ausdrucksvollen Stellen *vibrato* der linken Hand — das „*tremar*" auch des Bogens würden heutige Spieler von Geschmack allerdings ablehnen. Den Bogen sollen Daumen und Mittelfinger halten, während der Zeigefinger den Druck regelt; das Streichen soll gut rechtwinklig und ebenso weit vom Griffbrett mit seinem verschleierten (*mesto*) *sulla tastiera* wie vom Steg (*sul ponticello*) mit seiner *intonazione cruda* geschehen, falls nicht eine *mestizia* oder *crudezza* beabsichtigt sei — also schon bewußtes Klangfarbenspiel! Lagengebrauch empfiehlt Ganassi zumal bei Transpositionen zur Gesangsbegleitung, damit man so die Griffzeichen einfach beibehalten könne. „Auf- und Abstrich" werden bei ihm in gegenteiligem Wortsinn als bei uns angewendet, da er bei der Neigung des Instruments den Frosch stets höher als die Spitze hält[1]). Beim *sonar soperbo* langer Noten benutzt er den Arm, doch bei kleineren Werten als der *Semibrevis* nur das Handgelenk, Passagen (die wohl meist auftaktig gedacht sind) sollen in der Regel mit Aufstrich genommen werden, doch übe man wie ein guter Fechter auch die gegenteilige Möglichkeit. Gegenüber der Normalstimmung des Gambenensembles in D G c e a d', G c f a d 'g', d g c' e' a' d'' kennt er auch für die *musica ficta* (d. h. Tonarten mit mehr Vorzeichnungen) die Transposition aller drei um einen Ganzton tiefer, quasi von C nach B. Gegenüber dieser *regola prima* (Tenor eine Quarte, Sopran eine Oktave über dem Baß, von dem man aus harmonischen Gründen (!) ausgehen soll), ist die Mittelgröße bei der *regola seconda* um einen Ton höher gestimmt, nach der *regola terza* steht der Tenor nur eine Quarte, der Sopran eine Septime über dem Fundament, oder der Baß wird gegenüber der zweiten Intonationweise um einen Ton erhöht — alles zweigeteilt je nach *Musica naturalis* oder *ficta*; endlich ergibt auch noch die *Regola prima* unter Tieferlegung um eine Quinte und Wegfall je beider untersten Saiten die viersaitigen Stimmungen G H e a, c e a d', g h e' a'[2]). Die in Kapitel 11 ge-

[1]) Also vom Frosch zur Spitze *tirar in sù*, wie bei uns möglichst für gute Taktteile.

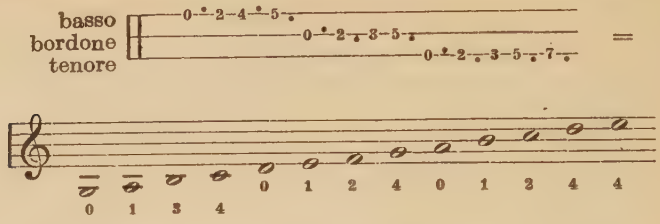
[2]) Daß er dies *modo da sonar una quarta più alto* nennt, bezieht sich auf den beiderseitigen Vergleich nur der untersten benutzten Saiten.

gebenen Anweisungen über die Verwendung von Baßgamben bei Chorwerken im Stil Willaerts, Gomberts und Jaquets von Mantua sind mehr von allgemeiner musikgeschichtlicher Bedeutung[1]). Für die absoluten Tonhöhen läßt Ganassi den Spielraum je eines Halb- oder Ganztones auf- und abwärts zu, wobei er von der Größe der Instrumente auszugehen rät. Zur Aufzeichnung von vier Gambenricercaren *solo senza basso*, die an Doppelgriffverwendung und Lagenbenutzung alle früheren Großgeigenkompositionen wie auch noch diejenigen von Ortiz hinter sich lassen[2]), benutzt er die in zahlreichen Tafeln erklärte italienische Tabulatur (sechs Linien für ebensoviel Saiten, die oberste für die tiefste; Zahlen von 0 bis 7 für die Bünde usw.). — Die *Lezione seconda* beginnt mit einer Kleingeigenabbildung, auf der das fünfsaitige Instrument abgesehen von Bünden und C-Löchern völlig einer modernen Altvioline gleicht. Hier vervollständigt er die Tabulatur durch Punkte als Fingersätze neben den Bundzahlen, Pizzikatozeichen und Strichangaben: ein Punkt unter dem System fordert Abstrich, mehrere unmittelbar nacheinander deuten den Legatobogen an, was in den Violinschulen von Monteclair (1711) und Dupont (1720) grundsätzlich noch nicht anders geworden ist. Außer dem Legato kennt Ganassi aber auch schon das *calcare* (= spornen; *martellato*?) und *spiccare* (= Bogentragen?) mehrerer Noten unter einem Strich. Für das vielstimmige Spiel fordert er ganz einleuchtend flacheren Steg und schwereren (längeren) Bogen, um das gleichzeitige Anstreichen der Akkorde zu erleichtern. Feinsinnig wendet er sich gegen ungeschickte Fingersätze, die etwa den mit ungleicher Klangfärbung belasteten Saitenwechsel geschmackvollem Lagenwechsel vorziehn. Für das virtuose Solospiel, wie es die Meister Alfonso (della Viola) in Ferrara[3]), Joanbattista Ciciliano, Francesco da Milano (der bekannte Lautenist?) und Rubertino Mantuano auch in den Regionen ohne Bünde völlig sicher ausübten, führt er Tabulaturzeichen bis zur Tonhöhe des 15. Bundes und solche zur Verwendung des Capodasters (Aufsatz zur Saitenverkürzung) ein. Erst im 23. Kapitel erörtert er kurz das Spiel auf *Viole da braccio* in der Stimmung F c g, c g d, g d' a' (also im gegenseitigen Verhältnis wie bei Lanfranco). Doch ist er in solchem Grade Gambist, daß er für die Soprantabulatur z. B. *per h* die Fingersätze

[1]) Doch sei auf einen interessanten Nachklang dieser Praxis in S. Gallen 1645 hingewiesen (O. Marxer, Der spätmittelalterliche Choralgesang in S. Gallen, 1908, S. 236). Vgl. auch Brenet (in der Riemannfestschr. 1909 S. 282) über eine verwandte Verordnung v. 1654 in Troyes.

[2]) Neudr. v. Schneider in der Kretzschmarfestschr.

[3]) Vielleicht schon dieser, jedenfalls aber nicht (wie Kinkeldey S. 167 annahm) der Bräutigam Alfonso d'Este wird jener *signor don Alfonso* gewesen sein, der 1501 bei der Hochzeit der Lucrezia Borgia in Ferrara unter den 6 Gambisten genannt wird, die vor dem 3. Aufzug der Comödie *Cassira* ein „sehr schönes" Intermedium spielten (über ihn u. s. Intermedien Leichtentritt in Sbd. J. M. G. VII 360f., seine Madrigale bei Eitner Qu. L. X 99). Gregorovius (Lucrezia Borgia II) verliest Violonen in Violinen.



vorschreibt, die er mit Recht als *non corr.tto* bezeichnet. Deshalb läßt er Kleingeigen höchstens zur Vorübung auf das Gambenspiel in bundlosen Positionen gelten, wo man infolge der Mensurverengung wirklich so gegriffen haben wird. Vergleicht man das mit Gerles Applikation, so möchte man wieder Italien für die Heimat der Gambe, Deutschland seit Paumanns Zeiten für die eigentliche Kleingeigenprovinz halten.

Hatte M. Agricolas Erstfassung nur von Geigen schlechthin gesprochen, so unterscheidet die endgültige Ausgabe von 1545 (Wittenberg) schon im Titel „dreierley als welsche, polische und kleine Handgeyglein“[1]). Trotzdem ist hier eine Verminderung der Typen gegen 1528 eingetreten. Kennt Agricola auch noch keine Bindung mehrerer Noten und empfiehlt er noch das Streichen nahe am Steg, so ist doch seine Vorschrift löblich, Streichen und Greifen, Bogen und Finger müßten zeitlich genau übereinkommen. Die Großgeigenstimmung verbessert und vereinheitlicht er zu E A d g h, c e a d′, g h e′ a′. Da er jedoch stets vom Steg spricht, ergibt sich die bisher unbeobachtete Tatsache, daß er höchstwahrscheinlich längst (vielleicht sogar schon in seiner 2. Gambenstimmung von 1528) die italienische Knieviole meinte, während der Verleger 1545 (!)immer noch die alten Holzstöcke der Virdungschen Gitarrengeige als Illustration mitschleppte. Von den an zweiter Stelle behandelten „polnischen Geigen“ (die Sachs als Rebecs anspricht) behaupte ich kraft ausdrücklicher Bestätigung durch M. Praetorius, daß sie italienische *Viole da braccio* gewesen sind, die bei den regen Beziehungen zwischen Italien und dem polnischen Hof Norddeutschland leicht eher von Osten als von Süden her bekannt geworden sein können[2]). Diese bundlosen, rein in Quinten gestimmten

[1]) Neudr. in Eitners Publ. Bd. 20.

[2]) Die auf die Beschreibung der „polnischen“ Technik (Neudruck. S. 204) folgende „vnterrichtung, wie die genannten geygen recht zusammengezogen werden“ (S. 205—208) bezieht sich unzweifelhaft auf die gegenseitige Einstimmung des Gambenquartetts, steht also irreführend an falscher Stelle. Die „drei Figuren“ für den Fingersatz auf den polnischen Geigen, der auch für die Handgeiglein (= Rebecs) verbindlich war, finden sich erst S. 211—214. Einen „polnischen Geiger mit der langen Fiedel“ (wohl einer Baßkleingeige) erwähnt ein Wiener Rechnungsbuch Kaiser Maximilians I. 1514 (Mantuani, Wien I 254), polnische Geigen sah der Stralsunder Bürgermeister Sastrow 1545 in einer Antwerpener Instrumentensammlung als Neuheit und erzählt, daß der pommersche Herzog 1555 zur unwilligen Verwunderung der Stralsunder statt Trompetern und Paukern

Kleingeigen, deren hellen Klang bezeichnend genug der Deutsche trotz der schwierigen Intonation bevorzugt, hat er offenbar zwischen Gamben und Rebecs eingeordnet, weil sie mit ersteren körperlich, mit letzteren in Stimmung und Fingersatz übereinkamen. Da hier nicht der Bund durch die weich dahinter aufgesetzte Fingerkuppe die Saite verkürzt, sondern der Finger selbst den künstlichen Sattel bilden muß, was wohl nicht gerade durch sehr senkrechten Fingerfall geschah, fordert Agricola weites Auseinanderstehen der Saiten und scharfen Aufsatz des Fingernagels, wodurch erst *Vibrato* und klare Tongebung möglich würden. Für Bratschen und Rebecs gilt wie bei Lanfranco und Ganassi die Stimmung G d a, c g d', g d' a'. Schließlich empfiehlt er für Auszierungskünste — „Mordanten" und „Rißwerk" — die „organistisch art" und betont die Notwendigkeit einer genauen Mensur der Bünde, da er den Unterschied zwischen diatonischem und chromatischem Halbton als 5 bzw. 4 Kommata kennt und „manch schale roßquint" vermieden sehn möchte.

Heinrich Loris aus Glarus, der danach kurzweg Glareanus genannt wurde, erwähnt als gelehrter Humanist in seinem „Dodekachordon" (Basel 1547)[1]) von Streichinstrumenten nur das Trumscheit, das gewöhnlich den Baß des Rebecquartett bildete. Dieses ein- bis zweisaitige Instrument, ein grotesk langer Dreikant, der offensichtlich aus dem Monochord der klösterlichen Musiker hervorgegangen war, hat höchstwahrscheinlich zum Aufkommen des natürlichen Flageoletspiels auf Geigen beigetragen, da wir aus einer Abhandlung des Mathematikers Ph. de Lahire (Paris 1694) wissen, daß es in den Frauenklosterchören vor allem zur Erzeugung der Obertonreihe mittels künstlicher Schwingungsknoten benutzt wurde[2]). Der *Tratado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones* des Spaniers Diego Ortiz (Rom 1553)[3]) liefert zwar einfachere Stücke als bei Ganassi, da jetzt ein Violenensemble[4]) oder

---

vier polnische Geiger dorthin mitgebracht habe (Kretzschmar in der Liliencronfestschr. 1910 S. 125/127 hat das dahin mißverstanden, als hätten die Pommern zuvor noch nie Kunstgeiger gehört). Über die Stegreifkünste polnischer Geiger vgl. Telemans Selbstbiogr. in Mattthesons Ehrenpforte S. 360.

[1]) Neudr. mit Übers. v. P. Bohn in Eitners Publ. Bd. 16—18.

[2]) Daher der Name Nonnengeige oder „Marien-Trompete". Das Instrument war noch bis 1870 in der französischen Hofkapelle heimisch (Chouquet, *Le musée du Cons. nat. de mus., Paris* 1884 S. 4). Die angebliche Verwendung als Signalinstrument der englischen Flotte ist wohl erst nachträglich aus dem etymologisch mißverstandenen Namen *trombetta Marina* zurechtgefabelt worden.

[3]) Neudr. u. Übers. v. Schneider als Publ. der Ortsgr. Berlin J. M. G. 1913. Übrigens violones = Großgeigen, also keine „Violin"-Schule, wie Kuhn (Beiheft J. M. G. I 7 S. 47) meinte.

[4]) Von der Beliebtheit dieser Besetzung (Ortiz sagt *tañer en concierto con quatro o cinco vihuelas*) zeugt auch schon der *Corteggiano* des Castiglione (Florenz 1520): „*Et non meno diletta la musica delle quattro viole da arco, la qual'e soavissima et artificiosa.*"

Cembalobegleitung die Stütze durch Akkordspiel unnötig machte[1]), dafür aber erhalten wir höchst aufschlußreiche Vorschriften über das Improvisieren virtuosen Passagenwesens zu teils geistlichen, teils weltlichen *Cantus firmi*. Leider sagt er dabei ebenso wenig von der Kleingeigentechnik wie 1555 sein Landsmann Joan Bermudo, der die Handhabung der *vihuela d'arco* mit derjenigen der *Vihuela de peñola* einfach gleichsetzt.

Ergebnisreich für unsern Zweck ist dagegen, zumal solange die Anweisung des Cl. Gervaise fehlt (s. o. S. 19), ein *Epitome musical . . . es . . . violes et violons* des Philibert Jambe de Fer (Lyon 1556, Unikum der Pariser Cons. Bibl.). Dieser in Gesprächsform gehaltene „Abriß"[2]) bietet zunächst die französische, strenge Quartendurchstimmung des Gambenensembles in E A d g c', H e a d' g', e a d' g' c", deren Vorteil der Gewährsmann klar erkennt: gleiche Fingersatztechnik, „Ton für Ton, dann Quarte für Quarte widerspricht kein Teil in irgend etwas dem andern"; darum hat diese Intonation auf Gambe und Kontrabaß schließlich auch über die sextakkordreiche italienische gesiegt. Da die Franzosen trotzdem den Lautenakkord beibehielten, stimmt allein bei ihnen Lauten- und Gambentabulatur nicht überein. Wie Ganassi empfiehlt Jambe de Fer, bei Passagen und Variationen statt unnützen Saitenwechsels den 5. Bund zu benutzen; höher hinauf geht er nur auf der Sangsaite, doch kennt er auch Virtuosen, die am liebsten ohne Bünde spielen. „Dur läßt sich auf Violen angenehmer als Moll wiedergeben, weshalb ich Dur bei dem Notenbeispiel angebracht habe."

„Die Kleingeige", fährt er fort, „ist der Viole stark entgegengesetzt: erstlich hat sie nur vier Saiten, die in Quinten durchgestimmt sind, und jede dieser Saiten ergibt vier Töne derart, daß sie bei diesen vier Saiten ebensoviel Tonumfang hat wie die Viole bei ihren fünf; körperlich ist sie kleiner, flacher, weit schärfer im Ton, und besitzt keine Bünde, da die Finger sich in allen Stimmgattungen sozusagen von Ton zu Ton berühren." Und nun der große Fortschritt über die bisherigen Italiener und Deutschen hinaus: Philibert kennt erstmals die Uebertragung der Viersaitigkeit von der Baßbratsche auch auf die Mittelgröße (Alt-Tenor) und den Sopran: B F c g, c g d' a', g d' a' e", d. h. Violin- und Alto-Stimmung sind voll erreicht, während der um einen Ton zu tiefe Violoncell-Akkord auch noch bei Daniel Merck 1695 als französisch aufgeführt wird. Daß die Hinzufügung der Quinte (*Chanterelle*), die natürlich einer sehr bedeutsamen Umfangserweiterung gleichkam, französischen Ursprungs gewesen sei, ist aus diesem Zeugnis allein nicht zu beweisen, zumal da Jambe de Fer selber sagt, hinsichtlich der Klein-

[1]) Riemann (Hdb. II 2 S. 358ff.) folgert aus den in spanischen Gitarretabulaturen um 1600 häufigen Akkordzeichen auf deren Stegreifergänzung auch für Gamben.

[2]) Die bisher allein bekannten Auszüge bei J.-B. Weckerlin, *Dernier Musiciana* (1899) S. 211ff. sind so wenig zuverlässig und vollständig, daß sich ein Zurückgehen auf das Original als nötig erwies.

geigenstimmung bestünde zwischen seinen Landsleuten und den Italienern kein Unterschied, höchstens ein solcher in der Spielweise. Also kann zufälliger Mangel an Quellenschriften jener Zeit die italienische oder sonstige Herkunft der E-Saite noch verdecken. Die Hinzunahme des Contra-B auf dem Baß führte zu einer lästigen Vergrößerung des Resonanzkörpers, die den *a braccio*-Begriff aufhob; wie Jambe de Fer erzählt: die Gamben seien ein Dilettanteninstrument (für edle Kaufherren), das man je nach der Größe zwischen den Beinen, auf einem Sessel oder auf dem Schoß halte, wovon die Franzosen allerdings wenig Gebrauch machten. „Die andre Art nennt sich *Violon*, und von dieser macht man gemeinhin beim Tanz Gebrauch, und zwar aus gutem Grunde, denn sie ist leichter zu stimmen, weil die Quinte sich sanfter anhört als die Quarte. Sie ist auch leichter zu tragen, was sehr notwendig ist, zumal wenn man einen Hochzeitszug oder eine Mummerei anführt" — also zur alten *ductia* der Berufsmusiker. „Der Italiener nennt sie *Violone* (!) *da braccia* oder *Violone* (!) [1]), weil man sie auf dem Arm hält, teils mit einer Schärpe, teils mit einem Bande oder anderem [2]); der Baß ist wegen seiner Schwere sehr unangenehm zu tragen, deshalb wird er mit einem kleinen Haken oder dgl. angehängt, der am Rücken des Instruments befestigt ist, damit es den Spieler nicht behindert. Ich habe den *Violon* auch nicht besonders abgebildet, weil ihr ihn bei der Viole betrachten könnt, zumal er sich bei wenig Leuten in Gebrauch befindet außer bei solchen, die ihr Brot damit verdienen. Die Linien des Beispiels stellen uns die Saiten der genannten Instrumente dar, und die Zahlen bedeuten die Bünde. So, damit wären wir also im Einklang, wenn keine Saite reißt! Spielt ein wenig Gambe, Herr, bei Gott, wir empfehlen sie Euch. *Gambe* ist eine italienische *Gagliarde* (!) und steht auch für ‚*jambe*'. Ende des musikalischen Abrisses."

Leider klafft gerade an diesem springenden Punkt der Entwicklung in der Reihenfolge der Theoretikerbelege eine bedauerliche

[1]) Seine Wortableitungen sind z. T. falsch, am schlimmsten *gamba* von *gagliarda*. Daß er statt *Violino Violone* sagt, ist natürlich auf Rechnung seines französischen *violon* zu setzen; immerhin kann seine Form *Violone* indirekt als Beweis gelten, daß man in Italien 1556 bereits das Wort *Violino* gebraucht hat. Hajdecki hat gut darauf hingewiesen, daß die zu *viole* gehörende Verkleinerungsform *violon* ihre Parallele in *violetta* zu *viola* finden würde (was ja auch für die Soprangambe und Tenor-Alt-Bratsche belegt ist), während *violino* nur ein violenähnliches Instrument bezeichnet — eine Unterscheidung, die dem Französischen nicht gegeben war. Der Beleg bei Jambe de Fer sichert also noch durchaus nicht so einfach wie Wasielewski (Die Violine u. ihre Meister[5] S. 18ff.) annimmt, die Existenz der Violine, sondern nur deren Stimmung bei möglicherweise noch gothisch spitzbogigem Körperbau; man vgl. dazu die noch recht vorläuferhaften Instrumente auf P. Woeirots bekanntem Tieffenbruckerbild von 1562 (ebenfalls Lyon).

[2]) Diese Befestigungsart begegnet ebenso auf Mülichs Bild der bairischen Hofkapelle unter Lasso wie auf dem Titelbild der *Sciagraphia* von M. Praetorius; noch heute wird sie bei skandinavischen Dorfgeigern angetroffen.

Lücke von 34 Jahren: weder Th. a Sancta Maria (Valladolid 1565) noch F. Salinas (Salamanca 1577) gehen auf unser Thema näher ein; die Verzierungsschule des Girolamo della Casa (Venedig 1584) soll zwar *viole da gamba* und *da brazzo* unterscheiden, um sich dann vor allem mit der *Viola bastarda* zu beschäftigen[1]), war mir aber wegen des Krieges nicht erreichbar. Auch die *Porta musices* des aus Tournai stammenden Basler Organisten Samuel Maréchal (Basel 1589) sagt als knapper Schulleitfaden von 34 Seiten nur wenig Neues[2]). Wie Jambe de Fer ist er Anhänger der reinen Quartenstimmung für Gamben, nur daß er den Quintabstand zwischen Baß und Tenor durch die Diskantstimmung fis h e' a' d'' auch zwischen Mittelformat und Sopran durchführt. Erst Padre Ludovico Zacconi, herzogl. bayr. Kammermusiker, nennt in seiner *Prattica di musica* (Venedig 1592), einem ebenso ausgezeichneten wie umfassenden Kompendium, die Violine ausdrücklich mit Namen[3]). Im 53. Kapitel begründet er die Zweiteilung von Gamben und Bratschen ganz ähnlich wie Jambe de Fer: die Bratschen sind leichter durch die Straßen zu tragen, die Gamben zu Haus angenehmer zu spielen und werden wegen ihres größeren Umfangs nach der Tiefe zu lieber in Konzerten gebraucht, wo sie den Absichten der Tonsetzer völliger Genüge leisten.

Seine Stimmungsangaben sind etwas widerspruchsvoll: in einem Notenbeispiel bezeichnet er den Umfang der „*Violini*" in der ersten Lage als g—h", gibt aber im Text denselben auch (fol. 218r) als c—a' an „nebst einigen Tönen, die nur durch Kunst und Urteil der Spieler zum Erklingen kommen". Er versteht also offenbar unter *Violini* Sopran- und Altgeigen, gibt dann aber auch noch eine Gruppe von *Viole da braccio* in Sopran-, Tenor- und Baßlage an, denen er ein Gambentrio anreiht. Hier die Gesamtaufstellung (seine Notenbeispiele wimmeln von Fehlern):

Sopranviole: g d' a' [h'' e''; Altviole: c g d' [e'' a'

Sopran-*Viola da braccio*: g d' a' [h'' e''; Tenorbratsche (*Viola di mezzo*) f c g [a' d'; Baß-bratsche; B F c [d' g

Soprangambe (*Violetta piccola*): A d g h e' [a'' a'; Mittelgambe: D G c e a [a' d'; Baßgambe: G C F A d [d' g

Da die kleinste Gambe in den Tabellen am weitesten in die Lagen hinaufsteigt, war sie immer noch das eigentliche Virtuoseninstrument in der Streicherfamilie. Kombiniert man Jambe de Fers Violons (Sopran, Alt, Baß) mit obigem Bratschentrio, so erhält man die „drei oder vier Formate", von denen Lanfranco sprach, in konsequentester Quinten-Durchstimmung: haben Italiener und Franzosen damals zwei verschiedene Kombinationen herausge-

[1]) Parisottis Katalog der Bibl. Bologna I 333f.

[2]) Unikum der Univ. Bibl. Basel.

[3]) Ich zitiere nach der Ausg. der Berliner Staatsbibl. v. 1596.

griffen, so hat unser modernes Streichquartett rund seit 1750 noch eine dritte gewählt — zwei Soprane, Alt und Baß[1]).

Scipione Cerreto (Neapel 1601) geht in seiner *Prattica musicale et strumentale* mehr auf die elfsaitige Streichlyra ein, folgt bezüglich der Bogenstriche Ganassis Vorschrift, geht aber mit ausdrücklicher Verwerfung des Lagenwechsels bis vor Judenkünig zurück; wertvoller sind seine Angaben über berühmte Neapler Instrumentalvirtuosen seiner Zeit. Der Bergamasker Pietro Cerone jedoch entpuppt sich in seinem spanisch geschriebenen ***Melopeo y Maestro*** (Neapel 1613) als übler Nachschreiber des Lanfranco und Zacconi. Einzig seine ausdrückliche Gleichsetzung von *Violini* mit *Rabeles* und *Rebecchini* (S. 1039 u. 1063) ist schätzenswert[2]), ebenso die Angabe der Armlyrenstimmung mit c c' f f' c' g' d"; offenbar war f c' g' d" die eigentliche Kernstimmung, und von den beiden Oktavchören bestand der erste aus spät hinzugetretenen Bordunen.

In Deutschland, wo als erster Theoretiker Salomon v. Caus die Violine 1615 (*Institution harmonique*) erwähnt, bietet Michael Praetorius in seinem *Syntagma musicum*, zumal in der *Organographia* (Wolfenbüttel 1619)[3]) reichste Belehrung. Einwandfrei unterscheidet er an Streichinstrumenten folgende Gattungen:

„*Lyra, Lyrone* — italienische Lyra; *Arci-viola de lyre* — große Lyra.

Viole de Gamba — Violn de Gamba.

Rebechino, Fides, Fidicula — kleine Geigen — sonst *Viol de bracio* genannt.

Viol bastarda.

Chorus seu Tympanischiza — ein Trumscheit."

In seinem 20. Kapitel („Violen, Geigen, Violuntzen") trennt er Gamben und Bratschen, deren erstere er klanglich weit vorzieht: „Diese beiden Arten werden von den Kunstpfeifern in Städten also vnterschieden, daß sie die *Violn de gamba* mit dem Namen Violen, die *Violen de bracio* aber ‚Geigen' oder ‚polnische Geigeln' nennen vielleicht daher, daß diese Art erstlich aus Polen herkommen sein soll, oder das daselbsten aussbündige treffliche Künstler vff diesen Geigen gefunden werden[4])." Er erzählt, daß über die Gambenstimmung Streit herrsche, empfiehlt selbst die französische,

[1]) Erwähnt sei der Versuch von Hermann Ritter (um 1880 in Würzburg), durch Einfügung einer *a gamba* gespielten Tenorvioline die alte Vierfältigkeit zu erneuern. Da Zacconi sich auf Lanfranco beruft, der aber nur relative, nicht absolute Tonhöhen angibt, so läßt sich von hier aus für dessen Bratschentrio die Stimmung B F c g, c g d' und d g' a' rückschließen: aus der Mittelgröße ergab sich durch Hinzufügung des F der Tenor, des a' der Alt Zacconis, aus seiner kleinsten Spezies durch c der Alt, durch e" der Sopran Jambe de Fers.

[2]) An andern Stellen wieder trennt er *la Vihuela de braço, de arco y el Rabé* (während das birnenförmige Rebec bei den Theoretikern nach Agricola 1545 fast verschwindet) oder identifiziert die *Vihuela de braço sin trastes*, die er nach Lanfranco noch als dreisaitig aufzählt, irrtümlich mit der *Viola bastarda* — kurz, er kennt sich nicht genügend in seiner Materie aus.

[3]) Neudr. mit Bilderatlas in Eitners Publ. Bd. 13.

[4]) Vgl. oben S. 23 meine Deutung von Agricola II.

fügt aber hinzu, wenn der Gambist nur alles richtig herausbrächte, könne er seinethalben auch noch die Nase als Finger mitbenutzen. Gegenüber Zacconi, den er sonst gern zitiert, unterscheidet er Violine und Bratsche nicht mehr, setzt sie vielmehr mit „Fiddel" und sogar „*violetta piccola*" gleich, während die Birnengeige hier als „gar kleines Geyglein" sich zur *Pochette* oder dreisaitigen Quartgeige im Violintyp entwickelt hat, dem sogar die 7–16saitigen Streichlyren trotz breiten kurzen Griffbretts, der Bünde und mehrerer Bordune angehören.

Sein Bilderatlas bietet u. a. einen fast schon völlig violinmäßigen Kontrabaß, fünfsaitig mit F-Löchern und Schnecke; dreierlei sechssaitige Gamben mit sieben Bünden, C-Löchern, verjüngten Zargen, spitzen Schultern und Löwenköpfen; ein Trumscheit und zwei Pochetten in g' d'' a''; zwei Formen des Birnenrebecs, ein Quartgeiglein mit doppelt eingebuchteten Zargen in c' g' d'' a'', endlich die normale Violine, die er „rechte Diskant-Geig" oder „Sopran-*Viola de brazzo*" nennt, nebst einem Tenor und einer mächtigen „Baß-Geig *de bracio*" mit fünf Saiten, die wahrscheinlich in Es B F c g gestimmt war.

Im dritten Teil des *Syntagma*[1]) verdeutscht Praetorius (Neudr. S. 83) die Dreiteilung des Gius. Gallus (*Opus musicum*, Mailand 1598) von *Viole, Viole da braccio* und *Violini* als „Violn da Gamba", Geigen und Kleingeigen, was er S. 97 durch die Tabelle ergänzt: „Klein- oder Discant-Geig: *Rebecchino, Violino, Fidicula*; Tenor-Altgeig und alle Geigen, welche man vffen Arm helt, Discant- vnd Baßgeigen, werden ingemein genennet: *Viole de braccio, da brazzo*; Gemeine Baßgeigen; Baßviola; Groß Baßgeig-Violone[2]); Violen da Gamba." In einem Kommentar erklärt er *-ino* und *-one* für Verkleinerungs- bzw. Vergrößerungsformen, sodaß die *Viola* ihm zum Mittelformat zwischen *Violino* und *Violone* wird — deutlich beschreitet sie damit den Weg zur heutigen Bratsche; obwohl er diese bald Tenor-, bald Altgeige nennt, kennt er nur die Stimmung in c g d' a'. Ueber die spezifische Verwendung der Violine, mit der er in der *Capella fidicinia* (= Streichorchester) gern Instrumentationsversuche vornahm[3]), sagt Praetorius treffend: „Die Discant-Geig, den welschen *Violino*, wil schöne Passaggien haben, vnterschiedliche vnd lange Schertzi, *ripostine*, feine Fugen, welche an vnterschiedlichen örtern repetiret vnd widerholet werden, anmutige *accentus*, stille lange striche, *Gruppi, Trilli etc.*" Hierdurch deutet der Wolffenbütteler Meister schier prophetisch den Weg an, auf dem die Violine zu ihrer weltbeherrschenden Stellung gelangen sollte — die Bahn solistischen Virtuosentums in Sonate und Konzert. Somit haben wir das Ende dieser knapp gehaltenen Vorgeschichte erreicht.

[1]) Neudr. v. Bernoulli 1916.

[2]) Der Unterschied wird sein: erstlich der quintgestimmte Violinbaß achtfüßig, sodann der transponierende, quartengestimmte Kontrabaß sechzehnfüßig.

[3]) Vgl. besonders Neudr. S. 91 über sein Arrangement einer Motette von Jaques de Werth als „englisch Consort"; zu diesem Begriff siehe meine Gesch. d. dt. Musik II 1 S. 32 Anm. 1.

Hauptgeschichte.

Von **Andreas Moser.**

I. Hauptstück.

Die Anfänge des Violinspiels im 16. Jahrhundert.

Bald jährt sich zum vierhundertsten Male der Zeitpunkt, da die erste Violine gebaut worden ist oder doch ein Instrument die Werkstatt verließ, das sich im wesentlichen mit unseren heutigen Vorstellungen von einer Geige deckt. Weiter reichen unsere Kenntnisse zur Stunde nicht, als daß wir uns jenen Zeitpunkt um das Jahr 1550 zu denken haben. Auch über die näheren Umstände, die das „freudige Ereignis" herbeiführten, sind wir immer noch auf bloße Vermutungen angewiesen: wir wissen weder, wo es sich zugetragen, noch wer es hervorgerufen hat. Daß aber am Erschaffen der Violine bildende Künstler der Renaissance in bedeutsamer Weise beteiligt waren, lehrt nicht bloß der Augenschein, sondern es liegen auch gewichtige Zeugnisse dafür vor. So in Vasari's Angabe, Lionardo da Vinci sei nebenbei ein vortrefflicher Liraspieler gewesen und habe u. a. eigenhändig ein für seinen persönlichen Gebrauch bestimmtes Instrument angefertigt, das einem Pferdekopf ähnelte; dann erzählt Benvenuto Cellini in der von Goethe verdeutschten Selbstbiographie, sein Vater wäre aus universellem Kunsttrieb vom Brücken- und Maschinenbau zur berufsmäßig ausgeübten Musik übergegangen. Der größte Geigenmacher aller Zeiten, Antonio Stradivari, ist ja der sichtlichste Vertreter solcher Doppelstellung zwischen bildnerischer und musikalischer Kunstfertigkeit: undenkbar, daß er seine oft mit herrlichen Zeichnungen und Schnitzereien versehenen Tongeräte aus dem Hause gegeben hätte, ohne sich vorher durch eigenhändiges Spielen von deren Klang und Ansprache überzeugt zu haben.

Wie die Violine nicht schlagartig von Einem an einem Tage „erfunden" worden ist, sondern sich aus *Lira da tirar* und *Viola da braccio* so sacht entwickelte, daß manches Exemplar nachträglich zu moderner Form umgewandelt werden konnte, ist auch der Be-

ginn einer ausgesprochenen Violinliteratur nicht an ein festes Datum knüpfbar, zumal die in Betracht kommenden ältesten Kompositionen der Formel „zum Singen oder Spielen" gehorchen („*per cantar e sonar*" kann aber nach Schering auch heißen: „auf singenden und schlagenden Instrumenten ausführbar"), also noch keine speziellen Spielmanieren aufweisen. Im Zeitalter des Chorliedes wurden zudem ganze Streicherfamilien vom Sopran bis zum Baß, sogar in Orchesterbesetzung, beschäftigt. Die Violine fand ihre angemessene Verwendung erst, seit der Umschwung zur solistischen Monodie ihre besten Eigenschaften – strahlenden Klang, homophone Sangbarkeit und individuelle Ausdruckskraft – beanspruchte: sie wird Trägerin der Melodie überm Generalbaß und schließlich auch einer neuen, einlinigen Virtuosität, die wie die Kehlfertigkeit des Gesangssterns einen neuen Individualismus und Subjektivismus abspiegelte. Die anfängliche Rivalität des *Cornetto*[1]) als Monologinstruments war bald überwunden.

Vermöge ihres tragfähigen Klanges und ihrer edlen, aristokratisch zu nennenden Bauart erwarb sich die Violine im Orchester von vornherein Sonderrechte: in der doppelchörigen Sonate *Pian e forte* des Giov. Gabrieli (1597 bereits in Neuauflage erschienen) tritt sie als Führerin des Posaunenchors der vom Zinken geleiteten Partei gegenüber, und in Monteverdis „Orfeo" stehen zwei Violinen an der Spitze des Violenchors. Trotzdem weisen die frühesten Urkundenbelege in Salò nicht auf adelige, sondern auf volkstümliche Herkunft[2]), und auch älteste bildliche Zeugnisse zeigen sie sogleich in der Dorfgeiger Händen. Da die vorerwähnte Sonate Gabrielis den *Violino* bis ins d hinab benutzt[3]), umfaßte der Begriff zunächst auch die Altvioline, unsere heutige Bratsche, während umgekehrt Salomone Rossi in seinen *Sinfonie e Gagliarde* von 1607/08 die *Viole* des Titelblatts in die ausgesprochene Violinregion des e''' emporführt: dementsprechend identifizieren nicht nur M. Praetorius (*Organographia* 1619), sondern auch seine deutschen Landsleute Er. Widmann, Fr. Tunder, M. Weckmann, Chr. Bernhard usw. den *Soprano* (*di viola da braccio*) ohne weiteres mit

---

[1]) Deutsch der Zinken, ein meist achtkantiges, gerades oder krummes Horn ohne Schalltrichter, aus Holz oder Elfenbein mit 7 Tonlöchern und einem engen Trompetenmundstück gefertigt (Curt Sachs, Reallexikon der Musikinstrumente).

[2]) 1554 wohnen Vater und Oheim des nachmals berühmten Gasparo (Bertolotti) aus Salò am Gardasee (1542 geb. und 1609 in Brescia gest.) in der *Contrata Violinorum* und heißen auch als praktische Geiger *li Violini*. 1559 nennt sich der Brescianer Lauten- und Geigenmacher Peligri di Zanetto, der drei Jahre später Gasparos Lehrer wurde, *Filius Johanetti Magistri a Violinis*, und 1562 heißt es ebenda von G.B.d'Oneda „*qual fa di Violini.*" Seit 1568 wurde auch Gaspar da Salò „*magistro de* (oder *a*) *Violinis*" genannt (Freiherr von Lütgendorff „Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart"[2] I, 9ff.).

[3]) Desgleichen im 2. Buch seiner *Sinfoniae sacrae* von 1615 (abgedr. bei Winterfeld, Gabrieli III, 66 u. 74).

der Violine[1]). Die von Viadana (Psalmen 1612) geforderten „tiefen Violinen" gehörten wohl zu der durch Zacconi beglaubigten Tenorspezies, die z. B. O. M. Grandi 1628 schon durch den vorgezeichneten Schlüssel deutlich von der Altgeige abhebt. Der *Basso Violino* des Brüsselers N. a Kempis (1644) dagegen ist wohl schon das von Andreas Amati (gest. 1612) gern gebaute Violoncell.

Auch betreffs der Spieler schwanken vorerst die Bezeichnungen: Carlo Farina nennt sich 1626 *sonatore di Violino*, im nächsten Jahre „Violist"; eine Hamburger Ratsordnung von 1636 sagt „der Violist mit einer Violin . . ."[2]), ja selbst 1730 noch fordert J. S. Bach vom Leipziger Rat „zwei Violisten zur ersten Violine" usw. Als Erster gebraucht Orlando di Lasso 1574 brieflich den Ausdruck „Violinist"[3]), und in Zacconis Selbstbiographie ist 1581 von einem *Violino* G. B. Cavessa die Rede[4]). Ein G. B. Giaconetti *del Violino* wurde 1586 nach Mantua berufen[5]), und als „*Jacomelli detto il Violino*" spielte er drei Jahre später den Geigenpart in Malvezzis fünftem Intermedium[6]).

Der französische Name *Violon* ist bereits im 15. Jahrhundert mehrfach literarisch belegt[7]), d. h. lange vor dem Aufkommen der Violine, bedeutet also — und das wohlgemerkt bis tief ins 17. Jahrhundert! — nur schlechthin die „Kleingeige", in Zusammensetzungen wie „*Violons du Roy*" oder „*Roi des Violons*" sogar Instrument und Spieler jeder Streichergattung. Daneben begegnet in frühitalienischen Quellen die Form *Violina*[8]), die sich bei deutschen Autoren[9]) aus gemeinem Sprachgebrauch leichter erklären läßt als dort. Früheste deutsche Belege liefern Val. Hausmann (Newe Intraden, 1604: „Violin"), Joh. H. Schein (21. Suite des *Banchetto*

[1]) Ebenso Monteverdi seit dem *Combattimento* von 1624, wo im Vorwort *Viole* gefordert werden, in den Stimmheften aber *Violini* notiert sind, während er im *Ballo delle Ingrate* (1608) beide Gattungen noch durch C- und G-Schlüssel unterschied.

[2]) Sittard, Gesch. d. Musik- und Konzertwesens in Hamburg, S. 25.

[3]) Abgedruckt in Sandbergers Beiträgen zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle III, S. 256.

[4]) Kretzschmar im Peters-Jahrbuch 1900, S. 51.

[5]) Haberl im kirchenmusikalischen Jahrbuch 1886, S. 45 und E. Vogel in der Vierteljahrsschrift V, S. 420.

[6]) M. Schneider, Die Anfänge des Basso continuo, S. 59.

[7]) Jacquot, *La musique en Lorraine*[3] (1886), S. 22; Rom. Rolland, *L'Opéra avant Lully*, S. 6; Coutagne, *Duiffoproucart*, S. 56. Jacquots Zitate von 1533 und 1588 (S. 36 und 52) beweisen für die Urgeschichte der eigentlichen Violine gar nichts; ebensowenig Brantômes Zeugnis (*Mémoires* zu 1573) und die Erinnerungen der Margarethe von Valois, 1577 (Brenet in der Riemann-Festschrift, S. 282). Grillet, *Les ancêtres du Violon* und Jacquot (a. a. O. S. 58) belegen sogar, daß man unter *Violon* sämtliche Militärinstrumente mit einbegriff, so wie wir heute das Wort „Hoboist" ähnlich generell gebrauchen.

[8]) E. Vogel, Bibliothek der Vokalmusik I, 384; Kinkeldey, Orgel und Klavier im 16. Jhdt. S. 173; ebenso heute noch im Rumänischen (Sachs a. a. O.).

[9]) A. Hammerschmidt, Weltliche Oden und Lieder, 1642/43; J. G. Ahle, Friedensverheißung, 1679.

musicale 1617: „Figlin"), während H. Schütz (*Sinfoniae sacrae* II, 1647) und J. R. Ahle (geistliche Dialoge 1648 u. a. m.) lateinisch *violinum* oder „das Violin" sagen. Die Form *Violono* bei zweifellosem Sopransinn (Vorrede zu T. Merulas *Primo libro delle Canzoni* 1615) dürfte französierende Modebildung (vergl. Monteverdis *alla francese*!) oder Druckfehler sein. Die eben genannten *Violini piccoli alla francese* im *Orfeo* von 1608 halte ich für die bereits bei M. Praetorius belegten Quartgeigen – in c' g' d'' a'' gestimmt –, bei denen offenbar, da sie sich gegenüber den weit höher notierten zehn *violini ordinarij da braccio* klanglich kaum behauptet hätten, wie bei Pickelflöten Oktavversetzung nach oben anzunehmen ist[1]).

Eine Geschichte des Geigenbaues kann an diesem Orte nicht Zweck der Darstellung sein; indessen sei wenigstens das Nötigste soweit skizziert, bis im Verlauf einiger Generationen die Form der Violine traditionsmäßig gefestigt war. Denn unter allen Instrumenten hat sie allein in den letzten 250 Jahren keinerlei grundsätzliche Umgestaltung mehr erfahren, erfolglose Materialspielereien in Elfenbein, Ton, Papiermasse, Blech und Leder abgerechnet[2]). Die zahlreichen modernen Versuche, das „Geheimnis" der alten Cremoneser zu enthüllen, übersehen, daß wichtiger als jeder technische Kniff die unnachahmliche Persönlichkeit der Altmeister bleibt[3]). Wohl aber kann manche gut gemachte heutige Geige individuell vollauf befriedigen und wird sich nach langjähriger Benutzung vielleicht noch herrlich entfalten, auch wenn ihr kein alter Name (womöglich mit „echtem" Zettel) abergläubische Autorität verleiht. Bei angeblich noch dem 16. Jahrhundert entstammenden Violinen, deren eingeklebte Zettel durchaus authentisch sein mögen, fragt sich sehr, ob sie nicht aus ehemaligen Liren, Armviolen und dergleichen nachträglich zur heutigen Violinform umgearbeitet worden sind[4]), oder ob es sich nicht gar um Fälschungen handelt, wie solche namentlich die großen Techniker des Geigen-

[1]) Vgl. meine ausführliche Darlegung in der Zeitschrift für Musikwissenschaft I, 7. Heft, wogegen mich die Einwände von C. Sachs (Handbuch der Instrumentenkunde, S. 195) doch nicht zu überzeugen vermögen: sie setzen den romantischen Begriff der „konträren Klangfarbe" schon bei Monteverdi voraus, was für diese Frühzeit erst anderweitig noch zu beweisen wäre.

[2]) Über derartige Versuche von Chanot und Savart siehe Zamminer „Die Musik und die musikalischen Instrumente" und Vidal Hillemacher *Les instrument à archet*, I, S. 67ff., Beispiele in der Instrumentensammlung der Berliner Hochschule für Musik.

[3]) So das überhebliche Buch von O. Migge (besprochen in der Zeitschrift für Instrumentenbau 1894), die Schriften von Dr. M. Großmann (1899), jetzt in Dresden ein großes Unternehmen für „homogene" Str. Instrumente usw. Die Theorie, daß der Lack entscheidend sei (vgl. E. T. A. Hoffmanns „Rat Krespel"!) vertrat besonders E. Mailand (1859), dem Vuillaume viel verdankte.

[4]) Auch Ole Bulls Geige, die angeblich von Gasparo da Salò und Benvenuto Cellini (schon 1572 gestorben!) gemeinsam angefertigt worden ist, verdient schon wegen dieser höchst unwahrscheinlichen Kombination alles Mißtrauen.

baues N. Lupot (1758–1824) und J. B. Vuillaume (1798–1875) ausführten, um sich für die mangelnde Anerkennung ihrer eigenen Arbeiten zu rächen. Auch die vorgebliche Violine von „Joan Kerlino, anno 1449" ist Mystifikation und Anagramm des Pariser Geigenmachers J. G. Koliker[1]). Die Kleingeigen des Kaspar Tieffenbrucker (1514–1570/71) aus Tiefenbrugg, Pfarrei Roßhaupten bei Füssen am Lech[2]), die sein Lyoner Altersbild zeigt, sind noch keine Violinen gewesen, oder doch nur fünfsaitige mit Bünden, d. h. Soprangamben mit Violinumriß[3]).

Am ernsthaftesten kommt noch Andreas Amati (geb. 1535 zu Cremona, nach 1611 wohl ebenda gest.) in Betracht[4]); doch gemahnen seine Pariser bemalten Violinen[5]) mit ihren *f*-Löchern und Decken so sehr an die Generation Hieronymus und Nicolaus Amati, daß man sie vielleicht als Nachahmungen ihrer französischen Schüler François und Nicolaus Médard ansprechen kann[6]). Sind von Gasparo da Salò nur wenige zuverlässig echte Bratschen und Violinen erhalten, so betreten wir mit seinem Schüler Giov. Paolo Maggini (1581–1632) als dem Haupte der Brescianer Geigenbauschule festen Boden. Eine gemeinsame Urkunde beider von 1602 bezeichnet ihn als des Älteren *garzone* (Lehrling); sicher sind dessen späteste Arbeiten – er ist 1609 gestorben – trotz des Zettels von Magginis Hand[7]). Abweichend von den weichen, runden Formen der Cremoneser haben beide herb-eckige *f*-Löcher, deren Charakteristik noch 100 Jahre später Gius. Guarneri *del Gesù* nachahmte, außerdem besitzen sie oft doppelte Randeinlagen,

---

[1]) M. Fleming, *The fiddle fanciers guide* und *Old Violins and their makers.*

[2]) So Franz Waldner in der Zeitschrift des Ferdinandeums, Innsbruck 1911, III, 55; Coutagnes Lesart Fressin-Freising berichtigte schon Lütgendorff in Fuezzin-Füßen und stellte dieses oberbayerische Städtchen als mitteleuropäisches Fabrikationszentrum der Geigen und Lauten des 15. und 16. Jhdts. fest.

[3]) Daß infolgedessen und auf Grund von Coutagnes Feststellungen die ihm früher zugeschriebenen Instrumente von 1510–17 ausfallen müssen, liegt auf der Hand (vgl. aber auch die durch E. Vogel verb. 4. Auflage von Niederheitmanns „Cremona", 1909).

[4]) Freilich, der 1572 für Karls IX. Kammervirtuosen N. Dolinet bestellte *Violon de Crémone* braucht (s. o.) nur eine Kleingeige schlechthin gewesen zu sein, und die Beziehung eines noch größeren Auftrages vom gleichen Jahr gerade auf Andreas Amati wird durch so unzuverlässige Bürgen wie Fétis („*Esquisse de l'histoire du Violon*" S. 14), Abbé Sibire (*La Chélonomie* 1806, Neudruck v. J. Gallay 1869), J. B. Roquefort usw. nur um so fraglicher. Letzterer konstruiert (1812) einen nie existierenden „älteren" Nicolaus Amati, und Lavoix fils (*Histoire de l'instrumentation* 1878, S. 24) faselt sogar von einer Beziehung zwischen Karl IX., der schon 1574 gestorben ist, und Stainer, der erst 1621 geboren wurde!

[5]) Abgebildet nach Cartiers Fund in E. Heron-Allens „*Violin making*" (1885) und besprochen in der Zs. für Instrumentenbau (1895, 21. März).

[6]) Über sie erstmals C. Desmarais, *Description d'un violon historique et monumental* (1836.)

[7]) Margaret L. Huggins & Hills: „Giov. Paolo Maggini. *His Life and Work.*" 1892.

die sich auf dem Rücken gelegentlich zu einer mäanderartigen Rosette verschlingen. Selbständig geworden, entwickelte sich Maggini zu einem der größten und eigentümlichsten Meister seines Faches: die nicht sehr zahlreichen Arbeiten von ihm, die durch meist breitgeflammten Ahorn auf Rücken und Zargen besonders auffallen, haben erst seit Ch. de Bériot, Vieuxtemps und H. Léonard wieder volle Beachtung gefunden. Ihr Ton ist weniger groß und strahlend als warm und dunkel timbriert, wie das aus Léonards Nachlaß in den Besitz von H. Marteau gelangte Exemplar beweist. Eine sehr schöne Maggini nennt auch Justizrat Felix Landau in Berlin sein eigen.

Der vorerwähnte Andreas Amati steht nicht bloß an der Spitze einer berühmten Familie, sondern des Cremoneser Geigenbaues überhaupt, der Brescia rasch überflügeln sollte. Er scheint anfänglich (wie so mancher aus Cremona nach ihm) in Brescia, wenn auch nicht gerade bei dem um sieben Jahre jüngeren Bertolotti, gearbeitet zu haben; seine wenigen, einigermaßen gesicherten Arbeiten sind aber stärker gewölbt, überhaupt zierlicher in der Bauart. Für seine Lehrgabe zeugen die Söhne Antonio Amati, (um 1555 geb., nach 1640 gest.) und Hieronymus (Girolamo, nach 1556 geb. und gleich Maggini 1630 an der Pest gest.), deren gemeinsame Arbeiten zwar selten, aber von entzückender Anmut und krystallhellem, lyrischem Klang sind. Des Hieronymus Sohn Nicola (1596–1684), Stradivaris und des ältesten Guarnerius Lehrer, bezeichnet den Höhepunkt des Geschlechts. Seine Frühарbeiten sehen denen von Vater und Oheim überraschend ähnlich; ebenso bezaubernd in der Körperform wie in der Farbe des Lacks, kann man sie klanglich die geborenen Mozartinterpreten nennen[1]). Erst später schuf er das berühmte „große Amatimodell" mit weit vorspringenden Ecken, geringerer Wölbung als beim Vater, schwungvoll weichen *f*-Löchern und höchst eleganter Schnecke. Den alten Aberglauben eines nicht sehr tragfähigen Tones hat schon H. W. Ernst widerlegt, der lange Zeit beim Spohrspiel selbst in den größten Sälen eine N. Amati zu benutzen pflegte[2]). Das vollendetste Belegstück dieses Meisters ist aber doch wohl eine von ihm 1676 gebaute Viola mittlerer Größe, die sich nun im Besitze von F. Landau befindet. Als einer der geschicktesten Nachahmer Nicolas gilt sein Schüler und späterer Schwager, der Amsterdamer Hendrik Jacobs; er soll einer der ersten gewesen sein, die zu ihren Einlagen Fischbein verwandten.

Der genialste aller Geigenmacher war aber Antonio Stradivari (1644 bei Cremona geb., wo er 1737 starb), der nach beendeter

[1]) So namentlich die ehedem in meinem Besitz befindliche, die jetzt Joseph Peters in Gothenburg gehört.

[2]) Noch bis vor kurzem Eigentum des Geigenmachers E. Keßler-Berlin, wird sie freilich von manchen Kennern für einen jungen Stradivarius, von andern wieder für ein Meisterstück des G. G. B. Ruggieri gehalten. Jedenfalls klingt sie ganz wundervoll.

Gesellenzeit bei N. Amati 1666 eine eigene Werkstatt eröffnete — auf dem ältesten Zettel aus diesem Jahr nennt er sich noch Schüler seines Lehrherrn, dem er nebenher bis zu dessen Tod (1684) assistiert zu haben scheint. Das erklärt wohl auch die Seltenheit der Frühwerke des sonst so Fleißigen, von dem rund 1000 Instrumente auf unsere Zeit gekommen sein mögen. Abgesehen von einzelnen Glanzstücken[1]) zeigt er bis gegen 1700 ein gewisses Schwanken zwischen Amatis und Magginis Modellen; daher die sogenannten „*Stradivari amatisées*" und „*Patrons allongés*", welch letztere er selbst *stretto lungo* nannte, oft ganz herrlich aussehende und klingende Exemplare, wie sie wohl noch Corelli gespielt hat[2]). Instrumente mit Elfenbeineinlagen und sonstigen Schnitzereien beweisen schon früh seine große Bildhauerbegabung. Seit dem beginnenden 18. Jahrhundert — etwa mit der berühmten „*Betts*" — hebt in Stradivaris Schaffen jene Periode an, der seine vollendetsten Geigen, Bratschen und Violoncelle entstammen; jedes Exemplar eine Sonderpersönlichkeit bis ins Einzelne, sodaß der gemeinsame Typ schwer zu beschreiben, wiewohl intuitiv völlig eindeutig ist. Joachim z. B. besaß drei Stradivari von 1715[3]), die gleichwohl erstaunlich verschieden waren, weniger stereometrisch und im Klangergebnis als in der Handhabungsweise und im Lack, der zwischen orange und bernsteinfarben wechselt. Weit übertroffen wird dieses Trio aber durch den ebenfalls 1715 entstandenen „Alard", von dem Vuillaume eine verblüffende Kopie angefertigt hat, die nun Eigentum der Firma W. H. Hammig, Leipzig-Berlin, ist. Andere Hauptstücke Stradivaris sind die Geigen von Viotti und Ernst (später Norman-Neruda), beide von 1709; die Vieuxtemps'sche von 1710, eine zweite „Ernst" von 1726, während der Zettel der Sarasate'schen (1724) gewiß erheblich zu spät datiert ist. Hier wie bei der Laub-Petschnikoff'schen Geige ist der Klang schöner als das Aussehen. Was aus dem Stradivarius Spohrs geworden ist, den er seinerzeit von der Regina Strinasacchi kaufte,

---

[1]) So eine jetzt Salomon Smith in Ystadt gehörige Violine von 1674.

[2]) C. F. Pohl („Mozart und Haydn in London") berichtet wenigstens, daß Joh. Peter Salomon eine Stradivari benutzte, „die früher im Besitze Corellis war, dessen Namen auch das Instrument zierte." J. Hullah („*History of modern music*") hingegen meint, daß Corelli vorzugsweise eine von den Brüdern A. und H. Amati herrührende Geige spielte, die auf dem Rücken von dem Bologneser A. Carracci bemalt war. Einen amatisierten Straduarius besaß früher Arma Senkrah, er gehört jetzt der Gattin des Malers Fr. A. Kaulbach; Franz Ries wieder war bis vor kurzem Eigentümer eines „langen" Typs. Jener Frühzeit gehört aber auch die wundervolle „Toscana" von 1690 an, welche in dem Hillschen Prachtwerk „Antonio Stradivari" abgebildet ist, sowie das zurzeit von L. Auer gespielte Instrument.

[3]) Die „englische" freilich, die ihm 1889 in London geschenkt und dann viel von Halir gespielt wurde (heutiger Eigentümer Harold Joachim-Oxford), trägt einen falschen Zettel: sie ist in Wahrheit nach 1730 zu datieren. Joachims Lieblingsinstrument hat der Käufer — Robert v. Mendelssohn — K. Klingler zu lebenslänglicher Verfügung gestellt, desgleichen das „ungarische" einer Nichte Joachims, Adila von Arányi.

vermag ich nicht zu sagen. Rodes wundervoll eingelegten von 1722 besitzen jetzt Hills, während der Wilhelmj'sche drei Jahre jünger ist. Teresa Milanollo erbte von Dragonetti einen aus dem Jahre 1728, der Kreutzersche trägt das Datum 1730, der Ysay'sche das von 1731; noch jünger ist „*Le Habeneck.*" Weitere Stradivari besitzen speziell in Berlin: die Familien von Mendelssohn (1709, 1720, 1722 u. a. m.), J. Sußmann (1709), G. Exner (1712), E. Wirth (1714), F. von Vecsey (1716), F. Landau (1722), K. Flesch (1725); Frau Gerhard Hauptmann gehört der ehemals Hohlfeld'sche von 1714. Als der am besten erhaltene Stradivarius gilt aber der „Messias", von Alard so benannt, weil sein früherer Eigentümer, der in Mailand ansässige Geigenhändler L. Tarisio, zwar stets von diesem unvergleichlichen Meisterwerke sprach, es aber niemandem zeigen wollte. Nach seinem Tode von Alard erworben, hat es eine ganze Literatur gezeitigt und ist jetzt im Besitze von Hills in London.

Stradivari-Bratschen sind nur in geringer Anzahl — kaum mehr als ein Dutzend — auf uns gekommen, da der Meister solche wohl nur auf fürstliche Bestellungen hin baute, wie sie mehrfach nachgewiesen sind; ganz abgesehen davon, daß ursprüngliche Tenorviolen später häufig in barbarischer Weise zu Altgeigen zurechtgeschnitten wurden. Als die Perle aller bekannten Stradivaribratschen gilt die nach ihrem früheren Eigentümer „Macdonald" benannte vom Jahre 1701; sie ist nahezu tadellos erhalten. Während der letzten Zeiten des Joachim-Quartetts benutzte E. Wirth eine ganz wundervoll klingende Viola von 1731, die der Genossenschaft munifizenter Weise von der Familie Mendelssohn zur Verfügung gestellt worden war. Paganini, der sie eine Zeitlang in Händen hatte, soll von ihrem Ton so entzückt gewesen sein und Berlioz so oft darauf vorgespielt haben, daß letzten Endes auf sie das Bratschensolo in der Harald-Symphonie zurückzuführen sein dürfte.

Erstaunlicherweise begegnen erst seit etwa 1730 leise Altersmerkmale in Stradivaris Arbeiten; ja, es wirkt geradezu rührend, wenn er manchen Zetteln der von ihm noch im höchsten Greisenalter gebauten Violinen in immer zitteriger werdender Handschrift sein jeweiliges Alter anvertraut, so in seiner letzten Geige von 1737 mit den Worten „*d'anni 93*". Das macht die oft behauptete Unterstützung durch Söhne oder Schüler unwahrscheinlich: höchstens die roheren Vorarbeiten, welche physische Kraft erfordern, werden ihnen zuzuschreiben sein. Wie weit insbesondere die 90 Nachlaßgeigen des Altmeisters ihm, seinen Söhnen Francesco und Omobono oder dem Geschäftserben Carlo Bergonzi zukommen, ist nicht mehr nachzuprüfen. Der Letztgenannte dürfte zunächst Amatischüler gewesen und dann erst Stradivaris Gehilfe und Teilnehmer geworden sein. Daß auch er sich zu einem Meister erster Größe entwickelt hat, lehren Prachtexemplare, die sich in den Händen von G. Ellenberger-Nottingham und F. Landau-Berlin befinden; die schönste aber, aus Tarisios Nachlaß, gehört

nach Lütgendorff dem Baron Liebig in Wien. Ein vorzüglicher Schüler Bergonzis, wenn nicht gar Stradivaris selbst, war der Tiroler Matteo Gofriller, wie neben einer Bratsche eine köstlich weinrote Geige in Hammigs Besitz zeigt.

Weiter gehören zu Stradivaris Schule Lorenzo Guadagnini und sein Sohn Giambattista, von welch Letzterem E. Wolgandt-Leipzig und W. Heß-Berlin erstklassige Belege ihr Eigen nennen, während ihm die gewiß ebenfalls vortrefflichen Al. Gagliano, Dom. Montagnana, Tom. Balestrieri und Fr. Gobetti etwas ferner stehen dürften. Zumal des Venezianers Montagnana großkalibrige Arbeiten verdienen ebenso hervorgehoben zu werden wie diejenigen der Söhne Gaglianos (Nicola, Gennaro, Giovanni, Antonio) in Neapel.

Von Nicola Amati ging auch der Stammvater des Geschlechts der Guarneri aus, Andrea (um 1621–1698), dessen zierliche Instrumente den ähnlichen der Brüder A. und H. Amati an strahlendem Ton fast noch überlegen sind. Landau-Berlin besitzt eine von ihm 1676 gebaute Bratsche mittlerer Größe, die geradezu ideal schön zu nennen ist. Ebenbürtig wurden ihm seine Söhne Pietro (1655 bis nach 1728), dem vielleicht H. Wieniawski's prachtvoll klingende „Nicola Amati", bestimmt aber die Geigen von A. Brun-Bern und G. von Kresz-Berlin zugehören, sowie Giuseppe Guarneri filius Andreae (1666 bis nach 1737), von dem seinerzeit Lipinski ein Exemplar besaß und heute noch H. Schuster (früher in Straßburg, jetzt in München) eines spielt. Weniger bedeutend war Giuseppes Sohn Pietro II in Venedig. Ein entfernter Vetter, Guiseppe Guarneri (1687–1743), nach dem J H S auf all seinen Zetteln *del Gesù* genannt, wurde der größte Vertreter des Namens: wohl kaum ein Schüler Stradivaris, ging er von Anfang an eigene Wege; höchstens daß er hie und da Anklänge an Maggini aufweist und, obwohl er in Cremona wirkte, gewissermaßen als der Erfüller der Brescianer Schule anzusprechen ist. Entgegen der Cremoneser Anmut, Präzision der Arbeit und Freude am Glanz des Lacks, benutzte er noch stärkeres Holz als Maggini, betonte großartige Charakteristik der Zeichnung und verfuhr in Einzelheiten oft so genialisch roh, daß man die Sage aufbrachte, er hätte im Kerker geschaffen, wo es ihm an feineren Handwerkszeugen gebrach; daher der Name „Gefängnisgeigen". Er hat sein Vorbild aber an herrlichem Klang soweit übertroffen, daß die mir bekannten sieben Hauptstücke von seiner Hand den besten Arbeiten Stradivaris die Wage halten. Ihre glücklichen Besitzer sind: Th. Spiering (1724), Prinz Friedrich Wilhelm von Preußen (1735, in der Geigerwelt als die „*d'Egville*" bekannt), Kathleen Parlow (ebenfalls 1735, und lange Zeit von Vieuxtemps gebraucht), von Witgenstein in Wien (1742, ehedem A. Bazzini gehörig, jetzt von Frau Soldat-Röger gespielt), Florian Zaić (1742, vormals im Besitze F. Davids), Justizrat F. Landau (1743) und die

Stadt Genua, der Paganini seine „Kanone“ (1743) testamentarisch vermacht hat.

Ob der 1621 zu Absam bei Hall in Tirol geborene und dort 1683 gestorbene Jakob Stainer ein Schüler N. Amatis gewesen, ist eine noch nicht ganz geklärte Frage; jedenfalls aber ahmte er zunächst dessen Modelle nach und kam später auch nachweislich in seine Werkstatt. Im 18. Jahrhundert war er nicht nur ein Liebling der Virtuosen, sondern auch der geigenden Musiker[1]); jetzt aber steht er ganz im Hintergrund, weil der Ton infolge allzu großer Decken- und Rückenwölbung im *forte* etwas spitz, im *piano* leicht verschleiert klingt[2]). Doch sprechen seine Geigen leicht an, sind handlich und von unübertrefflich sorgsamer Ausführung. Für Rokoko-Kammermusik, zumal mit Cembalo, ist eine Stainer ebenso ideal wie eine Amati zu verwenden. Wirklich echte und gut erhaltene Exemplare sind aber von größter Seltenheit[3]). Stainers Einfluß liegt nahe bei den ähnlich gewölbten Geigen des Math. Alban (1621–1712), von denen eine aus Corellis Besitz schon 1710 nach England kam[4]). Sicher hat aber auch Math. Klotz (1656–1743), der Begründer der noch heute im oberbayerischen Flecken Mittenwald blühenden Geigenindustrie[5]), persönliche Beziehungen als Schüler oder Geselle zu Stainer gehabt. Daß ihn gelegentlich sein Sohn Sebastian (1696–1767) noch übertraf, lehrt eine Violine von 1740 in der staatlichen Berliner Sammlung. Auch dessen Brüder Georg und Johann Karl, sowie des letzteren Sohn Aegidius Sebastian sind wackere Kleinmeister gewesen.

Von weiteren unmittelbaren Schülern N. Amatis sind besonders hervorzuheben Santo Seraphin, dessen prachtvolle Arbeiten den Höhepunkt der Venezianer Schule darstellen, und Francesco Ruggieri (Ruger, Rugier) *detto il per* in Cremona, dessen Meisterstücke zwar das Entzücken jedes Kenners hervorgerufen, die aber tonlich den Anforderungen unserer heutigen Konzertsäle nicht mehr völlig gewachsen sind. Auch sein Sohn Hyazinth ist zu rühmen, noch mehr aber sein Mitschüler bei N. Amati Giov. Batt.

---

[1]) Bach und Mozart besaßen Stainergeigen; zwei herrliche, die ihr Besitzer, F. M. Veracini, *S. Pietro e S. Paolo* nannte, gingen bei einem Schiffbruch im Kanal unter (Burney „*The present state of music in France and Italy*“, 1771; S. 282).

[2]) So vergleicht auch Reichardt („Briefe eines aufmerksamen Reisenden“, 1774, I) die ehemals spitze Stimme der Mara mit einer Stainer-, ihre spätere Weichheit mit einer Cremonesergeige.

[3]) Zwei unvergleichliche Violinen und ein Violoncell besitzt Th. Hämmerle-Wien, je eine wundervolle Tenorbratsche gehört der Familie Mendelssohn und dem Geigenmacher Hammig-Berlin, letztere noch mit allem Originalzubehör; nur leider sind die Violen wegen ihrer abnormen Größe kaum verwendbar.

[4]) Vgl. Groves *Dictionary* unter „W. Corbett“. Geminiani pries Corellis weichen Ton und verglich ihn einem stillen Zinken (Hawkins IV, S. 310).

[5]) Ein schönes Erzdenkmal von F. von Miller errichtete ihm 1890 die Mittenwalder Geigenmacherzunft.

Rogeri, genannt *Il Bono* (nach dem Namenszusatz *Bon[oniensis]* = aus Bologna). Aehnlich wie bei F. Ruggieri manche Violoncelle, so sind bei Paolo Grancino die Bratschen meist besser als die Geigen[1]). Sein Hauptschüler Carlo Testore in Mailand, Camillus Camilli in Mantua und der „letzte Cremoneser" Lorenzo Storioni befriedigen klanglich ebenso wie M. Deconet in Venedig bzw. Padua, der vermutlich bei Montagnana gelernt hat. Neuerdings, und mit Recht, tritt Lütgendorff für den trefflichen Piemontesen Goffredo Cappa (1647–1717) ein; die zweifellos echten Belege im Besitze zweier meiner französischen Schüler rechtfertigen sein Lob. Von der Mitte des 18. Jahrhunderts ab kann man eigentlich nur noch von Epigonen der klassischen Geigenbauer – z. B. N. Lupot – sprechen[2]), und auch das neunzehnte hat im wesentlichen nur ihren Modellen nachgestrebt. Erst neuestens scheint zumal der deutsche Geigenbau wieder in aufsteigender Linie eigene Ziele zu verfolgen, zum Heil unserer Berufsmusiker, denen es bei der heutigen Teuerung schlechterdings unmöglich gemacht wird, ein gutes altes Instrument zu erwerben.

Auch die Geschichte des Bogens sei mit einigen Worten gestreift. Die ursprünglich segmentförmige Biegung der Stange machte um die Mitte des 17. Jahrhunderts der geraden Gestalt Platz; doch war die Spitze schwer, und dem Frosch fehlte die spannungregelnde Schraube. Noch zu Anfang des 18. Jahrhunderts hielten deutsche und französische Geiger den Bogen wie einen Stecken in der Faust und strafften die Haare je nach Bedarf durch Daumendruck. Doch benutzte G. B. Bassani um 1680 schon einen gezähnten, beweglichen Bügel oberhalb des Frosches, der den Bezug zu straffen oder zu lockern vermochte[3]), und der von Corelli um 1700 benutzte Bogen zeigt bereits Knopf und Schraube. Aber selbst Tartinis Streichgerät scheint um 1740 noch jene Stülpung an der Spitze besessen zu haben, die erst bei Wilhelm Cramer um 1770 dem heutigen „Kopf" wich. Diese Neuerung soll dem älteren Tourte und seinem erstgeborenen Sohne Xaver zu danken sein, von denen auch wohl Viottis Bogen um 1790 herrührt. (Woldemar a. a. O.). Weit überstrahlt aber wurden sie von François Tourte *le cadet* oder *le jeune* (1747–1835) in Paris, dem „Stradivari des Bogens", dessen Arbeiten seit über 100 Jahren mit Recht sowohl spieltechnisch wie kunstgewerblich als unerreichte Muster gelten. Während vor den Tourtes dem Stangenmaterial keine besondere

[1]) Die ehemals Joachimsche Grancino-Bratsche besitzt jetzt Franz von Mendelssohn.

[2]) Vgl. auch Franz Anton Ernsts Artikel in der „Allgemeinen musikalischen Zeitung" vom 24. Oktober 1804, (S. 49), der namentlich deshalb von Belang ist, weil sein Verfasser, Konzertmeister in Gotha, nicht nur ein hervorragender Violinist, sondern auch vortrefflicher Geigenmacher und Reparateur war.

[3]) Michel Woldemar (1750–1816), ein Schüler Lollis, gibt in seiner *Grande Méthode pour le Violon* oft nachgedruckte Zeichnungen zur Geschichte des Bogens, von allerdings sehr bedingter Zuverlässigkeit.

Aufmerksamkeit geschenkt wurde und die Länge das Gewicht regelte, schnitten die älteren Tourtes die Stange in konkaver Krümmung aus dem Block, der jüngere hingegen „brannte" die gerade Stange in die gewünschte, leis kurvische Form, wodurch geschickte Bogenmacher noch heute unelastisch gewordene Stangen wieder auffrischen. Vor allem aber entdeckte er im Fernambukholz das ideale Material und bestimmte durch scharfsinnige Versuche, jedoch ohne irgendwelche Theorie, mit unfehlbarer Sicherheit den günstigsten Schwerpunkt des Bogens, was recht eigentlich die moderne Strichartenkunst erst ermöglichte — für einen vollkommenen Analphabeten eine erstaunliche Leistung! Daß er dabei für Frosch und Spitze manchmal die Materialien wechselte, beruht weniger auf kunstgewerblichem Spieltrieb als auf Gleichgewichts-Experimenten: Gold-, Elfenbein- oder Schildpattverwendung kennzeichnet durchaus nicht immer seine besten Arbeiten. Auch das heutige Normalgewicht von durchschnittlich 55 g bei 74—75 cm Bogen-, 64—65 cm Haarlänge und dem Schwerpunkt ca. 19 cm vom Frosch entfernt geht auf ihn zurück; bei Bratschen- und Violoncellbögen sind die Zahlen natürlich von den vorstehenden abweichend[1]). Die Bögen von François Lupot, dem Bruder des großen französischen Geigenmachers, haben trotz ursprünglicher hoher Kunst wenig Lebensdauer bewiesen, während Dominique Pecatte (1810—1874) in Mirecourt mit seinen ausgezeichneten Arbeiten in der Schätzung des 20. Jahrhunderts diejenige Tourtes im neunzehnten ablösen dürfte: er kommt ihm an Kraft und Elastizität gleich, übertrifft ihn aber vielleicht noch in der Charakteristik des Kopfes. Sein jüngerer Bruder François (1822 bis 1855) war ihm gleichwertig, und ebenso ist es sein wohl noch lebender Sohn Charles. Wie diese drei arbeitete auch F. N. Voirin (1835—1885) eine Zeitlang bei Vuillaume — sein Beiname „*Tourte moderne*" scheint mir aber doch etwas zu hoch gegriffen. A. J. Lamy war sein trefflicher Schüler, und dieser wieder der Lehrer E. Sartorys. Vorzügliche Bögen schufen auch zwei Engländer, John Dodd (1752—1839) und James Tubbs; nur sind erstere manchmal etwas zu kurz, letztere oft zu schwer. Die neueren Fabrikate der meist mit Markneukirchen im Vogtland zusammenhängenden Bogenmacher J. W. Knopf, J. Chr. Süß, F. A. Nürnberger (Vater und Sohn) und A. Rau sind auch den höchsten Ansprüchen moderner Virtuosen durchaus gewachsen[2]).

Daß nach dem Gesagten der Bogen volle hundert Jahre später fertig wurde als die Violine, berührt uns heute zwar auffällig, ist aber aus dem Wesen und den Bedürfnissen der alten Zeit erklärlich. Die Streichermusik des Barock wollte im wesentlichen

[1]) Über den Haarbezug usw. vgl. Spohrs Violinschule, S. 18.

[2]) Die trefflichen Bögen mit dem Brandstempel „Bausch" stammen nicht von den Inhabern der Leipziger Firma selbst, sondern von ihren ungenannten Gehilfen oder Markneukirchner Lieferanten; das gleiche ist bei allen großstädtischen Geigenmachern der Fall.

bloß edle Sangbarkeit aus dem Instrument ziehen, bedurfte dazu also vor allem der edlen Tonquelle; erst der pointierte, subjektive Vortrag des Rokoko und der Empfindsamkeit verlangte zugleich den beweglichen, leicht tragbaren Bogen, und es ist auch unter diesem Gesichtspunkt kein bloßer Zufall, wenn die Violine in Italien, der Bogen aber in Frankreich ausgebildet worden ist.

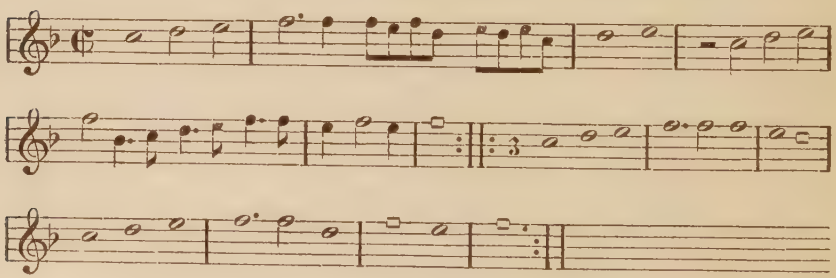
Die ältesten Violinnoten sind Orchesterstimmen gewesen. Wie der Weg von Monteverdis *Orfeo* (1608) über den *Ballo delle Ingrate* (1609) und seine geistlichen Kompositionen von 1610 zum *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624) zeigt, führte die Instrumentation vom alten, bunten Spielmannsorchester des Mittelalters rasch zum einfachen Streicherensemble mit Generalbaß, und gerade das Auftreten der verwendbaren Violine scheint diesen Wandlungsprozeß entscheidend beeinflußt und beschleunigt zu haben. Zwar fehlt bei dem Instrumental-*Canto* in den Werken von M. A. Ingenieri, Flor. Maschera, beider Gabrieli, A. Banchieri, G. Guami, F. Canale usw.[1]) meist der strikte Beweis, daß kein anderes Soprangerät als gerade die Violine gemeint war, zumal man aus altem Hang zur *ad libitum*-Besetzung geigerische Eigentümlichkeiten eher vermied als suchte. Wenn aber z. B. die achtstimmigen Sinfonien C. Gussago's von 1608 in den betreffenden Parten auch liturgische Textworte bringen (weil sie entweder gregorianische Themen verwenden oder eventuell gesungen werden konnten), so deutet doch schon ihre Widmung an Ludovico Cornale *dal Cornetto* und G. B. Fontana *del Violino* auf ihre beabsichtigte Besetzung hin. Und sicher steht es auch in Wechselbeziehung zum Wirkungskreis der Amati, wenn die im *Canto* so besonders violinmäßig anmutenden und leicht spielbaren *due Arie di Canzon francese per sonare* in den vierstimmigen Madrigalen von Monteverdis Lehrer Marc' Antonio Ingegnieri (1579) gerade zu Cremona entstanden sind. Daß derart schlichte Sätze im Vokalstil ohne Vortrags- und Bogenbezeichnungen noch nicht die damals bekannte Streichertechnik wiederspiegeln, sollte aus der Vorgeschichte klar geworden sein. Aus ihnen läßt sich ebensowenig der damalige Stimmumfang wie etwa die Unbekanntschaft mit dem Binden mehrerer Noten unter einem Strich folgern, das z. B. beim ausgeschriebenen Triller (*groppo*) schon selbstverständlich war. Die eigentliche Virtuosenliteratur ist offenbar nicht gedruckt worden, sondern Sache mündlicher Tradition, vor allem aber der Improvisation gewesen. Mit der Steigerung der technischen Ansprüche fielen die Luxusdrucke der alten Dilettantenschulen zum Selbstunterricht fort, und die Fachleute bevorzugten trotz der neuen Drucke mit beweglichen Typen das noch billigere Abschreiben von Musikalien. Beim *Residuum* der

[1]) Einzelnes neugedruckt bei W. J. von Wasielewski „Die Violine im 17. Jhdt." (Beilage), H. Riemann „Musikgeschichte in Beispielen" und „Alte Kammermusik" (Augener), L. Torchi in der *Rivista musicale italiana* (IV—VI) und seiner *Arte musicale in Italia* (Band 7).

zehnstimmigen Kanzone des zwölften Kirchentons in G. Gabrielis *Sacrae sinfoniae* (2. Aufl. 1597) werden dem Canto aber immerhin schon Gänge in Sechzehnteln durch zwei Oktaven zugemutet.

Wir kommen zu einer Gruppe von Etudenwerken, die entsprechend den vorstehend geschilderten Verhältnissen trotz durchgehender Textlosigkeit ebenso als Gesangsvokalisen wie als Geigenübungen verwendbar waren und somit die unmittelbare Fortsetzung der Duette J. Walters und Lupacchino-Tasso's darstellen: die 20 kleinen dreistimmigen Fantasien des venezianischen „Konzertmeisters" Giov. Bassano (1585) und Giov. Gastoldi's Sammelwerk *Primo libro della musica a due voci* (1598), mit dem der berühmte Ballettkomponist und einige Mailänder Organisten neben Streichern wohl auch Bläser bedacht haben, wie wechselnde Schlüssel andeuten; die darin vorkommenden Beiträge von Orfeo Vecchi und Domen. Rognoni sind besonders flüssig. Von den 21 Duetten in den *Sinfonie, Scherzi, Ricercari et Fantasie* des Antonio Troilo (1608) scheinen die letzten zehn für zwei Geigen bestimmt gewesen zu sein.

Die erste unzweifelhaft für Violine bestimmte Komposition des 16. Jahrhunderts, eine kleine fünfstimmige „Sinfonia" des berühmten Madrigalisten Luca Marenzio (1589)[1]), steht in dem Intermediendruck von Christofano Malvezzi (1591). Das Sätzchen wurde durch Harfen, zwei Liren, Streichbaß, zwei Lauten, einen *Violino, Viola bastarda, Chitarone* und vielleicht auch Tasteninstrumente zu einer dramatischen Darstellung bei der Hochzeit Ferdinands von Medici gespielt. Der Sopran[2]) lautet:

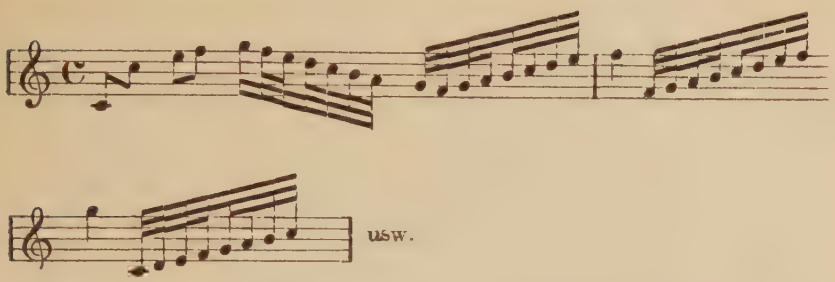


In frischem Tempo ausgeführt, die Wiederholungen wohl noch durch Triller und Läufchen ausgeziert[3]), mag das Stücklein bei der Fülle akkordischer Saiteninstrumente rauschend genug geklungen haben. Ueber diese „Diminutionspraxis" unterrichtet

[1]) Wohlgemerkt aus Brescia, wo damals sein Zeitgenosse Gasparo da Salò wirkte.

[2]) Die ganze Partitur bei Kinkeldey, S. 173; die Rhythmisierung ist im wesentlichen in allen Stimmen gleich.

[3]) Um bei freieren Diminutionen der Harmonie zu entsprechen, enthielten die alten Streicherstimmen oft auch den *Basso continuo* mit (H. Goldschmidt, Studien zur italienischen Oper I; S. 23).

hinreichend Giov. Bassano mit acht Ricercaten (1585), deren siebente bereits echt instrumentale Schwierigkeiten enthält wie:

Harmloser ist eine Variierung von C. de Rore's Madrigal *Signor mio caro* (1550). Außerdem gibt Bassano wie schon im *Fundamentum organisandi* des alten K. Paumann (1460) die verschiedenen *Passaggi* und *Cadentie diminuite* für alle Grundintervalle. Den Erfolg des Werkes bezeugen mehrere Neuauflagen[1]). Von den 49 Motetten, Madrigalen und Chansons berühmter Meister (z. B. Orlandos *Susanne un jour*), die er 1591 diminuiert herausgab, ist nur knapp ein Sechstel instrumental, der Rest vokal gehalten.

Ricardo Rognoni, ein (vermutlich Waldenser-) „Flüchtling aus dem Tavegia-Tal", spricht in der Vorrede seiner *Passaggi* (1592) ausdrücklich von der „Arm-Violine", die bei Sechzehnteln und Zweiunddreißigsteln immer „lange Diminutionen" (auf einen Strich) machen wolle und solle, was er als guter Pädagoge an Skalen und Intervallsequenzen mannigfaltig illustriert[2]). Schließlich zeigt er an Crecquillons Chanson *Ung gay bergier* (1544), wie man nacheinander die verschiedenen Stimmen für Violine bzw. Viola bastarda verzieren könne — der Vergleich mit Bearbeitungen des gleichen Stücks durch A. Gabrieli (1571) und Bassano (1591) ist äußerst lehrreich. Hiermit dürfte die bisherige Anschauung, als habe die Violine erst im 17. Jahrhundert die von der Gambe bereits im sechzehnten geübte Verzierungspraxis übernommen, endgiltig berichtigt sein. Dementsprechend redet M. Praetorius (*Polyhymnia*

[1]) Die von 1598 besitzt das Gymnasium Zum grauen Kloster in Berlin. Bezeichnend genug muß B. in der Vorrede den Italienern erst das 32 tel erklären, das die deutschen Tabulaturen längst bevorzugten. Wegen dieses „Chroma" nennt z. B. Rognoni seine *Passaggi* im lateinischen Vorwort *chromaticos modulos*, und der berühmte französische Gambist A. Maugars berichtet 1639 aus Rom, daß „ein Violinist durchaus chromatisch spielte, und obwohl dies dem Ohr anfangs rauh erschien, gewöhnte ich mich doch nach und nach an diese neue Manier und empfand ein äußerstes Vergnügen". (Übersetzt von Wasielewski in M. f. M. X). Das hat also mit der Halbtonchromatik Derer um Willaert und Venosa nichts zu tun.

[2]) Er gibt jedes Beispiel im Sopranschlüssel (für Violine) und Altschlüssel (von C nach F transponiert für Gambe). Die *Selva di passaggi* von Ricardos Sohn Francesco (1620, Exemplar in Gotha) bietet nichts grundsätzlich Neues.

exercitatrix, 1620) von den Stadtpfeifern und Instrumentisten, die zu den *simplices notae* der Sänger Verzierungen spielen sollten[1]), da sie ohnehin „deß vielen *colorirens* und *diminuirens* gewehnet"; wieder H. Schütz erlaubt bei seiner Auferstehungshistorie von 1623, wenn den Continuo das Streichquartett übernimmt, „. . . es mag auch etwa eine *Viola* vnter dem hauffen *passegiren*, wie im *falsobordon* gebreuchlichen ist, vnd ein guten *effect* gibt". Auch Allegri schreibt 1610 vom „zierlichen Gurgeln" des Sängers zum delikaten Klang des *ribecchino diminuito*, und diese Uebung nahm so überhand, daß Frescobaldi (*Canzoni* 1628), O. M. Grandi (Sonaten 1628) und noch K. Fr. Hurlebusch (1698–1765) in einem handschriftlich auf der Dresdener Bibliothek befindlichen Konzert für drei Violinen, Viola, Bassi, *ma senza Bassons* sichs durch ein „*come stà*" (d. h. wie es dasteht) verbaten. P. Quagliati (*Sfera armoniosa* 1623) gestattete nur Triller, keine Passagen; ebenso A. Hammerschmidt[2]) („Musicalische Gespräche" 1655) und Joh. Theile („Weltliche Arien und Canzonetten" 1667). Heute führt die auf die Violine angewandte Verkleinerungs- und Stegreifkunst nur noch in der ungarischen Zigeunermusik ein lebensfrohes Dasein.

[1]) In ihren Stimmheften steht *Violin*.

[2]) Über die deutschen Anschauungen Ausführliches bei H. J. Moser „Geschichte der deutschen Musik" II 1, S. 26f.

II. Hauptstück.

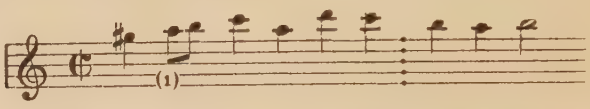
Das Violinspiel während des 17. Jahrhunderts in Italien.

Während das instrumentale Sammelwerk des venezianischen Verlegers A. Rauerij von 1608 höchstens in einem Stück von Guami (Nr. 25) virtuose Ansätze — und diese nicht einmal sicher für Violine — aufweist, bringt die nachgelassene *Sonata con tre Violini* des G. Gabrieli (gedr. 1615) gleich drei unserm Instrument zugedachte Parte. Etwas konzertanter als in diesen sind Geige und Cornetto in der *Canzon francese* gegen die Posaunen geführt, die im Anhang der wichtigen hundert Kirchenkonzerte L. Viadanas (1602) steht[1]). Erheblich sind als früheste instrumentale Solostücke auch die sechs Sonaten von Andrea und G. P. Cima im Anfang von des letzteren *Concerti ecclesiastici* (1610), wovon eine durch die Überschrift *capriccio*, eine andre durch chromatische Gänge, eine dritte *per Violino & Violone* durch diese ausdrückliche Bestimmung und stattlichen Umfang auffällt[2]). Natürlich hatte der Generalbaß die klanglichen Lücken akkordisch auszufüllen[3]).

[1]) Abgedruckt bei M. Schneider a. a. O., an letzter Stelle in der Notenbeilage.

[2]) Auch bei G. Beckmann in seiner Berliner Dissertation „Die Entwicklung des deutschen Violinspiels im 17. Jhdt." (1916) erwähnt.

[3]) Wie wenig jene Tonsetzer an eine Unterscheidung von *Sonate* und *Canzone* dachten, zeigen die Instrumentalwerke des Stefano Bernardi von 1613 und 1621, die in den Titeln und Stimmheften ganz regellos bald *Canzon* oder *Sonate*, bald *Sonata in Sinfonia* oder auch umgekehrt heißen; ebenso bei Giov. Picchi (1625) und G. A. Leoni (1652), während M. Ucellini 1645 einige Arbeiten geradezu *Sonata overo Toccata*, 1649 dagegen *sonate over canzoni* nennt. Die Sonaten des Engländers Joung (Innsbruck 1653) heißen in der 2. Hälfte ohne ersichtlichen Grund jeweils *canzone*, bei G. Arnold (Innsbruck 1659) umgekehrt usw. (vgl. C. von Winterfeldts „Gabrieli" II, S. 111 betreffs Neri und Legrenzi). Auch des M. Praetorius Unterscheidung war willkürlich und unverbindlich. Erst mit der Teilung in Solo- und mehrstimmige Literatur gewinnt sie an Bedeutung, da die Sonate dann wesentlich homophon, die Canzone „fugirhafft" erscheint. Vgl. dazu das Kapitel „Zur Entwicklungsgeschichte des modernen Instrumentalstils" in C. Mennickes „Hasse und die Brüder Graun" (1906), A. Heuß, „Ein Beitrag zur Klärung der Kanzonen- und Sonatenform" Sbd. IV der J. M. G. und „Die neuen Kompositionsformen" in A. Einsteins „Ge-

Ist in der vorerwähnten Sonate *a tre violini* des G. Gabrieli (möglicherweise schon vor 1600 komponiert)[1]) c''' der höchste Ton — wahrscheinlich wurde er aus der 1. Lage abgestreckt —, so verlangt die sechsstimmige Kanzone desselben Meisters mit

den wohl frühesten authentisch belegten Positionswechsel beim Violinspiel.

Die berühmte 53stimmige Messe des Römers Orazio Benevoli — für die Einweihung des Salzburger Domes (1628) geschrieben — läßt sogar die Ripienisten des zweiten Streicherchors frei auf e''' einsetzen, als wenn solches damals schon allgemein üblich gewesen wäre[2]). Während F. Stivorio und G. Prioli einfach Gabrielis Orchestersonatenstil auf österreichischem Boden fortsetzten, sind die acht sechsstimmigen Sinfonien in St. Bernardis *Conzerti academici* (1615) wenigstens durch genaue Besetzungsvorschriften wie *Tutti*, *Solo*, *due Violini* usw. innerhalb der einzelnen Sätze erwähnenswert. Eine *Sonata a tre* von Gabriel Usper (in seines Großvaters Francesco Usper op. 3, 1619) wagt als Echostück neben viel Laufwerk Tremolostellen von je vier Achteln unter einem Strich in Tetrachordfolgen. Eine Spezialität machte aus dieser Manier der große Claudio Monteverdi (1567 zu Cremona geb.), der sich in einer Vorrede von 1592 (*Terzo libro de' Madrigali*) vor allem als Violinspieler der Gonzagas bekennt und als solcher noch in Caberlotis Nachruf hoch gerühmt worden ist[3]). Gibt auch kein Denkmal mehr über sein persönliches Können als Geiger sichere Auskunft, so zeigen doch die Streicherstimmen seines „*Orfeo*" (1608) sogleich eine ruckhafte Steigerung in den Ansprüchen an die Ripienisten, die er durch persönliche Unterweisung erzielt haben wird. Gerade der Hof von Mantua hatte seit langem auf gute Instrumentalisten gehalten: zu Giaches de Werth, G. Gastoldi, A. Striggio, Salomon Rossi, L. Grossi da Viadana war Monteverdi 1603 als Hofkapellmeister getreten und begründete als solcher eine „Mantuaner Geigerschule", wie man sie wohl mit gutem Recht wird nennen dürfen. Hier eine Probe der für ihre Zeit ganz staunenswerten Ansprüche an die Geigen in seiner Orfeo-Arie *Possente spirto*:

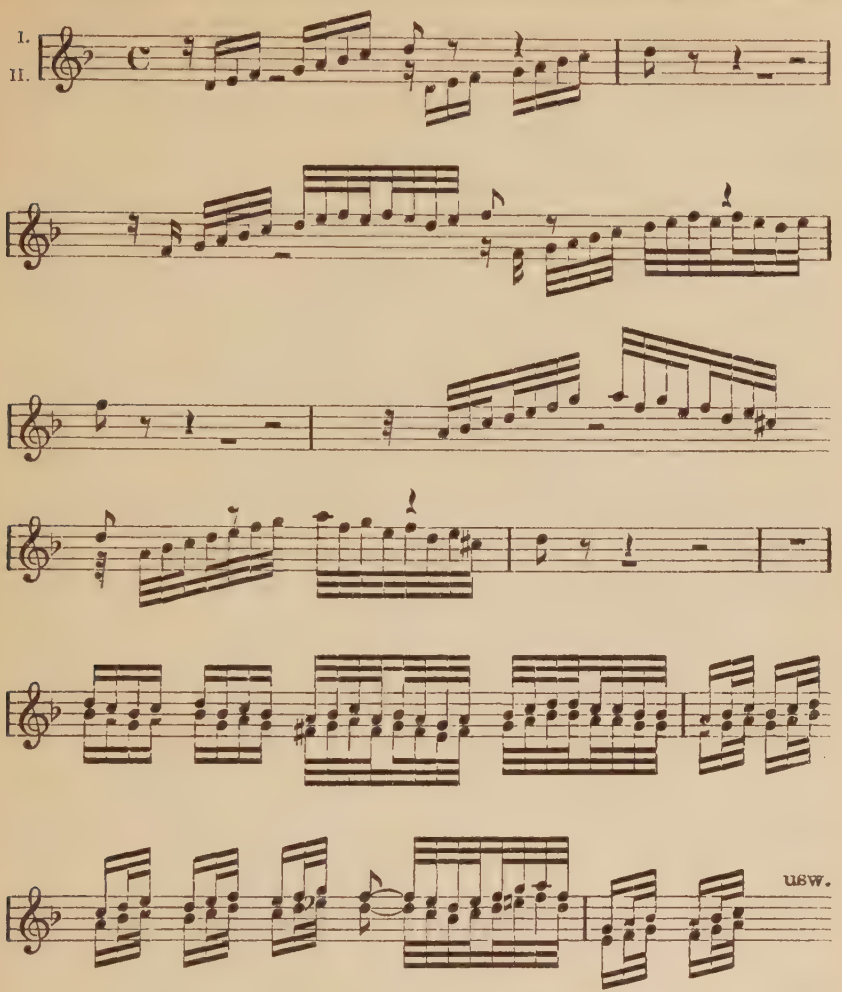
---

schichte der Musik" 1918. — Ein merkwürdiger Außenseiter der Form ist G. M. Cesare mit seinen *Musicale Melodie* (München 1621), die aber geigerisch nichts Besonderes bringen, da sie für Violine oder Cornett geschrieben sind.

[1]) Neudruck von H. Riemann in „Alte Kammermusik".

[2]) Neudr. v. Adler in DTÖ. V 1. — Ambros, Musikgesch. (Bd. IV, S. 147 bearb. von Leichtentritt) und A. v. Dommers Grundriß der Musikgeschichte (Neubearb. von Schering, 3. Aufl. S. 360) wissen freilich nur von einer römischen Erstaufführung 1650.

[3]) E. Vogel in der Vierteljahrsschrift f. M. W. (III, 322).



Bleiben die Violinen hier und im *Ballo delle ingrate* noch auf die 1. Lage beschränkt, so klettern sie erstaunlicherweise im *Deposuit potentes* seines Magnifikats von 1610 schon bis in die 5. Position hinauf; es müßte sich denn auch hier um Quartgeigen gehandelt haben:

Die meisten geigentechnischen Neuerungen enthält jedoch Monteverdis *Combattimento* (1624)[1]). Ueber das in demselben auf-

[1]) Abgedruckt in seinen *Madrigali guerrieri* (1638).

tretende Tremolo sagt er in seiner Vorrede (übersetzt von Winterfeld, Gabrieli II 49): „Es ist gut zu wissen, daß die Entdeckung wie der erste Versuch dieser für die Tonkunst so notwendigen Darstellungsweise von mir herrührt. Denn ohne diese durfte man diese Kunst mit Recht unvollkommen nennen, weil sie bisher nur das Ruhige und Weiche auszudrücken vermochte. Doch halte ich für die Ausführung eine Bemerkung für besonders notwendig. Zu Anfang erschien es den Spielern, demjenigen zumal, der die Grundstimme auszuführen hatte, etwas eher Lächerliches als Lobenswertes, in einem Takte auf derselben Saite sechzehnmal hin- und herzustreichen. Sie gaben daher den Ton nur einmal an, und indem sie jene rasche Folge von Tönen auf nur einen einzigen während eines Takts zurückführten, ließen sie den Spondaeus statt des Pyrrhichius hören und zerstörten dadurch die Nachahmung der leidenschaftlich bewegten Rede." Weiter heißt es in einer Testoszene: „Hier läßt man den Bogen, und die Saiten werden mit zwei Fingern angerissen," also das älteste Violinpizzicato – auf Gamben haben wir es ja als Lauteneffekt in der Vorgeschichte längst kennen gelernt; daß Monteverdi zwei Finger vorschreibt, die wohl abwechseln sollten (beim Kontrabaß wäre auch an Gleichzeitigkeit zur Verstärkung zu denken), läßt den gewiegten Orchesterpraktiker erkennen. Dann begegnen in der Clorindaszene erstmals „*Fp*", also stark anzuschlagende, schwach weiterklingende Töne, und der Schlußtakt bringt gar das erste „*morendo*" (*questa ultima nota va in arcata morenda*). So kommt also zu Monteverdis überragender Tonsetzerbedeutung auch noch sein erhebliches geigerisches Verdienst. Monteverdis Mantuaner Amtsgenosse Salomone Rossi *Hebreo*[1]) hat zwar rein spieltechnisch nirgends über jenes Magnifikat von 1610 hinausgegriffen, darf aber hier doch wegen grundlegender Neuerungen auf dem Formgebiet der Geigenkomposition ehrenvoll genannt werden; ebenso als einer der ersten, die in ihren Werken für Streichinstrumente einen Ausgleich zwischen kontrapunktischer und homophoner Schreibweise anstrebten[2]). Bezeichnend dafür ist eine *Sonata in dialogo detta la Viena* (1613), in deren erstem Teil die beiden Violinen mehrere Male in 13 bis 15 Takte überspannenden melodischen Gängen solistisch nacheinander auftreten, um sich erst im zweiten, erheblich kürzeren Teil zu gleichzeitigem Konzertieren – *Tutti insieme* – in gemischtem Kontrapunkt zu vereinigen. Dieses Abwechseln zweier Geigen dürfte der Sololiteratur in ganz erheblicher Weise die Wege geebnet haben. Vor allem aber bahnt S. Rossi für die Violine die folgenreiche Variationskunst über bekannte *Bassi ostinati* („rundläufige Baßthemen") an, deren berühmteste auch schon bei ihm mehrfach

[1]) Vgl. E. Birnbaum „Jüdische Musiker am Hofe zu Mantua von 1542 bis 1628" (Wien 1893).

[2]) Vgl. über solche „Mischliteratur" Riemanns Handbuch der Musikgeschichte II,2 S. 83.

auftauchen; so die *Aria di Ruggiero*[1])", die *Romanesca* u. a. m., die vor und nach ihm zahllose Veränderungen erfahren haben[2]). Den Gedanken zweier alternierender Geigen – die Unterordnung der zweiten begegnet im 17. Jahrhundert sehr selten – verdoppelte S. Rossi sozusagen in seinem musikalisch wertvollsten Instrumentalstück, einer Sonate für vier Violinen und zwei Chitarronen, in der erstere stets paarweise (nebst Fundament) mit reizenden Klangwirkungen gegeneinander konzertieren. Das Opus könnte selbst heute noch gefallen. Daß diese Besetzung auch sonst beliebt war, zeigt Michelangelo Rossi's römische Oper *Erminia sul Giordano* (1637), die durchgehends nur vier Violinen im G-Schlüssel mit Baß benutzt – etwas viel Sonnenglanz auf die Dauer!

Als Hauptförderer der Violintechnik jener Frühzeit ist neben Monteverdi dessen vermutlicher Schüler Biagio Marini aus Brescia zu nennen, den sein Meister nach Mantuaner Ausbildungsjahren bei der Uebersiedlung nach Venedig (1613) als Geiger an die Markuskirche mitbrachte. Gehen seine *Affetti musicali* op. 1 (1617), abgesehen vom „lombardischen" Rhythmus im *Balletto Allemano Il Monteverdi*, nirgends über S. Rossi hinaus[3]), so bringt seine dreistimmige Sonate *La Foscarina, con il Tremolo* erstmals den Bindebogen in spieltechnischer, nicht notationsmäßiger Bedeutung. Ob dabei die Abweichungen in den beiden Geigenparten beabsichtigt oder vielleicht nur typographische Ungenauigkeiten sind, ist schwer zu entscheiden. Seine Vorschrift im Baß

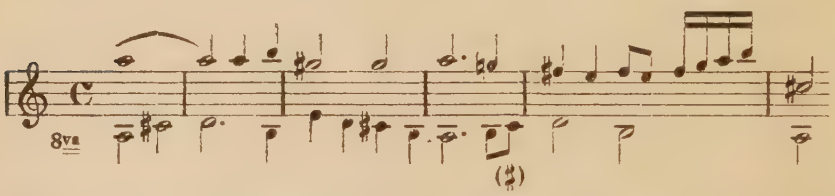
---

[1]) Nach A. Einstein (Sbd. 13 der IMG., S. 444f.) die volkstümliche Liedweise zu einer der schönsten Stanzen in Ariosts „Rasendem Roland" („Ruggiero, der ich stets gewesen, bleib ich / bis in den Tod und länger, wenn es sein kann"), während die Romanesca die bei den Römern übliche Singmelodie darstellt. Woher die bei Alard (*Maîtres classiques* Nr. 11) und bei H. W. Ernst gleichlautend auftretende Romanesca stammt, vermochte ich leider nicht zu ermitteln, doch dürfte diese Fassung kaum über 150 Jahre alt sein.

[2]) Zur Vorgeschichte dieser *Ostinati* siehe auch Riemanns „Große Kompositionslehre" I, S. 411. – Nach H. Leichtentritt (bei Ambros IV, 836) ist die Romanesca wohl ein der Gagliarde verwandter Tanz gewesen (Vgl. auch H. Chr. Kochs „Musikalisches Lexikon", 1802).

[3]) Daß Quantz („Versuch einer Anweisung die Flöte traversierè zu spielen" 1752) mit seiner Datierung des „lombardischen Geschmacks" auf „ohngefähr" 1722 im Irrtum ist, zeigt dessen Vorkommen bereits in der Klavierschule des Spaniers Th. de Sancta Maria von 1565 (vgl. Kinkeldey a. a. O., S. 125). Diese Manier begegnet dann nicht nur im *Confiteor* der Messe op. 4 von Monteverdis Nachfolger G. Rovetta (1639), sondern wird von G. Muffat (1698) u. a. als allgemein gebräuchlicher „pointierter" Orchestervortrag Lully's und der Franzosen gebucht. Quantz (Selbstbiographie in Marpurgs kritischen Beiträgen I, 223ff.) hielt Vivaldi für den Erfinder; das von ihm in Rom beobachtete Grassieren war jedoch nur eine von mehreren Modewellen, die z. B. – vermutlich über Pisendel – auch J. S. Bach erreichte (Kantate „Freue Dich, erlöste Schar"). Eine spätere Welle ist in den Werken der Brüder Graun, Hasses, Schwanbergers, Mozarts und Fiorillos zu spüren. Ja, selbst Brahms hat u. a. im langsamen Mittelsatz seines f-moll-Klavierquintetts dem lombardischen Geschmack noch seine Reverenz erwiesen.

„*metti il tremolo*" bedeutet zweifellos einen Registerzug am Cembalo.[1]) Marinis *Tremolo con l'arco* erfuhr viele Nachahmungen; so in Verbindung mit langen chromatischen Gängen in G. B. Riccio's Echokanzone *La Picchi* für zwei Violinen und Posaune (1620) oder in der 3. Variation eines Hammerschmidt'schen Ballets („Erster Fleiß" 1636) und desselben Choralmotette „Erbarm dich mein, o Herre Gott" (Kirchen- und Tafelmusik 1662), wo jedesmal drei volle Quartseiten hindurch tremoliert wird. Auch die Kantate „Herr, höre mein Gebet" des jüngeren Drese (Berliner Staatsbibliothek) beschäftigt in der Sinfonie und den Zwischenspielen alle Streichinstrumente durchgehends mit dieser Strichart, die J. J. Walther (*Aria malinconica* in den *Scherzi*, 1676) und H. J. F. Biber (6. Sonate von 1681) erstmals auch in Doppelgriffen zur Anwendung bringen[2]).

Zwar hat auch schon H. Schütz 1619 in seinem 150. Psalm *Violino solo* zur Gesangsbegleitung vorgeschrieben; davon abgesehen stellen Marini's Sinfonien „*La Orlandina*" und „*La Gardana*" die frühesten uns bekannten selbständigen Solostücke für Geige (*o Cornetto e Basso se piace*) dar, weshalb hier der Anfang der zweiten, so einfach sie ist, stehen mag:

Marinis op. 2 ist leider nicht mehr vollständig erhalten, und das Prioritätsinteresse an der in seinem dritten Werk (1620) enthaltenen Romanesca seit der Auffindung seiner Erstlingsarbeit geschwunden; trotzdem bleibt ihre Bedeutung als eines der geistvollsten Variationenwerke jener Zeit bestehen[3]). Wir werden dem Komponisten später in Deutschland wieder begegnen.

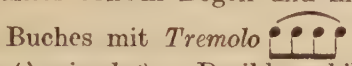
Von den Geigern aus dem Kreis um Monteverdi hat zweifellos sein venezianischer Konzertmeister Dario Castello die geschmeidigste Technik und die hervorragendste Darstellungsgabe besessen.

---

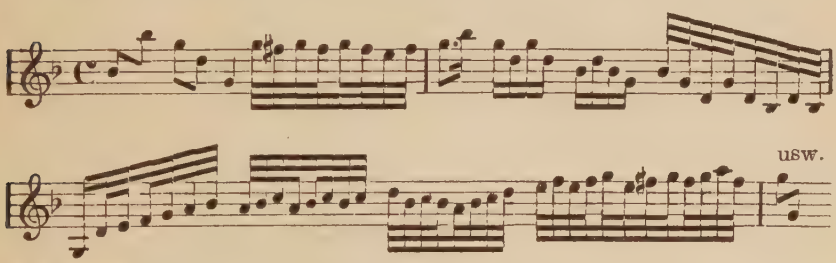
[1]) Daß Marini darin seinem Lehrer die beanspruchte Priorität nicht streitig machen kann, beweist das häufige Vorkommen vokaler Tremoli (*note radoppiate*) in Monteverdis Vesper *Sanctissimae Virgini* von 1610.

[2]) Ihre Verwendung in dem „*La Mélancolie*" benannten Erstlingswerk des belgischen Violinvirtuosen François Prume (1816—1849) veranlaßte Berlioz zu dem Scherzwort „Diese Melancholie ist nichts als das Vergnügen, traurig zu sein". — Über weitere Beispiele von Tremolo siehe die Violinschule Joachim-Moser II.

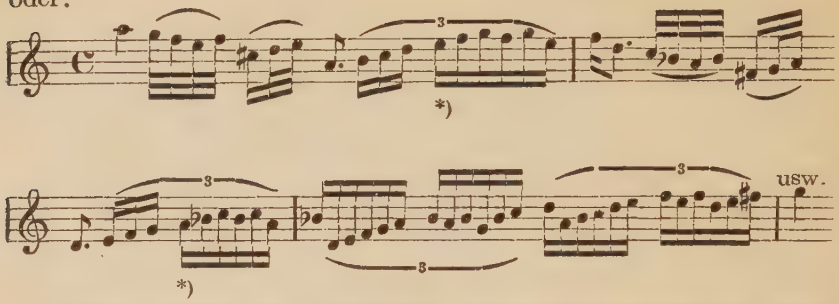
[3]) Vgl. A. Schering in der Riemann-Festschrift, S. 309ff.

Seine *Sonate concertate*[1]) von 1621 führen den Zusatz *in stilo moderno* mit vollem Recht, denn die Fülle geigerischer Kombinationen ist darin trotz der Beschränkung auf die erste Lage so groß, daß er sich zu einem erläuternden Nachwort an die zunächst wohl meist ratlosen Spieler bewogen fühlte. So verlangt er bereits über ein Dutzend Noten unter einem Bogen und meint in der zweiten Sonate des zweiten Buches mit *Tremolo*  wohl schon den aufprallenden Strich (*à ricochet*). Dreiklangsbildungen in 32steln über alle vier Saiten sind häufig, und manche Trillerketten im Presto würden selbst bei Tartini noch gute Figur machen. Bis auf die wahrscheinlich dem Zungenschlag der *Cornetti* nachgebildete Figur

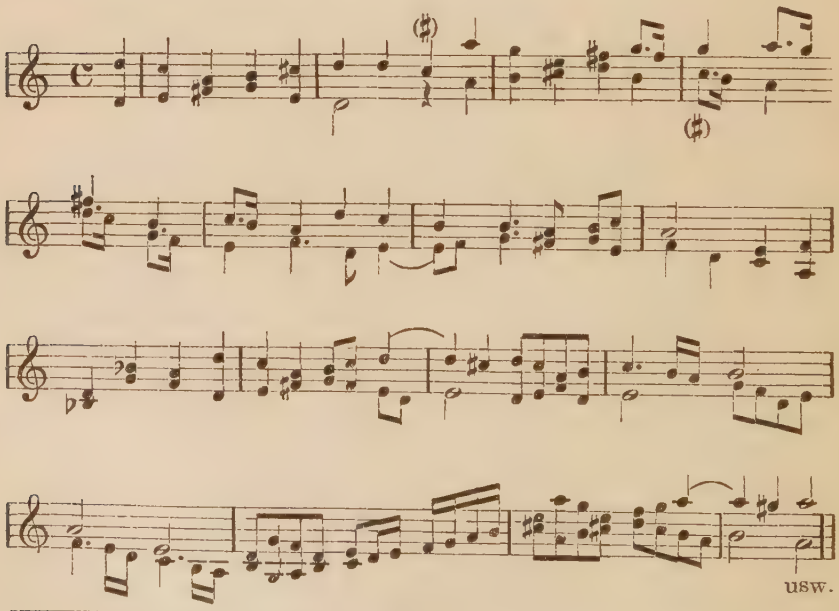
ist alles geradezu wie mit der Geige in der Hand erfunden, und oft erkennt man trotz fehlender Angaben deutlich die Lagenwechsel-Stellen. Nicht nur hat er den häufigen Tempowechsel der Kanzone — vom Adagio bis zum Prestissimo —, sondern zeigt auch in zahlreichen quasi-Improvisationen zwischen Ensemblestücken eine fast zigeunerisch anmutende Phantastik. Daß er selber ein höchst respektabler Geiger gewesen sein muß, beweisen Stellen wie die folgenden:



[1]) Hier und bei gleichartigen Instrumentalwerken bezieht sich der Begriff *concertato* auf die selbständig-motivische Führung des Basses, der in einen „ungleichen Wettstreit" mit der Violine tritt (Schering, Instrumentalkonzert, S. 8/9). Doch neigt man neuestens wohl mit Recht dazu, den Ton mehr auf das *con* als auf das *certare* zu legen. Daß die alte Zeit das Wort mehr in der Bedeutung des „Verabredens" als in der des „Streitens" verstand, beweist nicht nur Muffats Übersetzung „Zusammenstimmung" und der Diplomatenbegriff des „europäischen Konzerts", das durch *déconcerter* gesprengt werden kann, sondern auch die häufige Zusammenstellung der Alten mit dem lateinischen *conserere* = verschränken, aus dem wohl skandinavisch *Konsert*, englisch *consort* entstanden ist (vgl. auch Kroyers „*A capella* oder *concerto*" in der Kretzschmar-Festschrift, S. 65ff.); einfach gemeinsames Musizieren meint z. B. d'Anconas Mantuaner Festbeschreibung von 1542: *quattro degli stromenti cominciarono il loro concerto* oder der spanische Ausdruck von D. Ortiz (Tratado 1553): *Tañer en concierto con quatro o cinco vihuelas*. Mozarts und Beethovens *concertante* bedeutet mehr „brillant nach Konzertart", wie namentlich des letzteren Manuskript und Skizzen der Kreutzer-Sonate urkundlich belegen; J. S. Bach und Mattheson gebrauchen dafür den Ausdruck *certato*.

oder:

*) Man beachte die Triolengänge, die vom Autor stets mit einem in der Mitte durch die Ziffer 3 unterbrochenen Bindebogen angedeutet sind.

Die erste Sonate in Ottavio Maria Grandi's op. 2 (1628) zeigt uns den Domorganisten und *Professore di Violino*[1]) von Reggio als frühesten Vertreter der Doppelgriff-Technik, und die Selbstverständlichkeit, mit der er sie im abgelegenen Kalabrien ausübt, beweist ihre damals bereits allgemeine Verbreitung — freilich blieb der gedruckte Beleg 50 Jahre lang ein Unikum in Italien, da Marinis op. 4 ja in und für Deutschland geschrieben wurde. Man muß über die nachstehende Episode wirklich staunen:



[1]) Gewidmet ist das Werk *al illustre Signor Alfonso Pagani dal violino mio maestro e Musico eccelentissimo del' illustr. Signoria di Bologna*, von dem wir sonst nichts wissen.

Castellis Spielweise steht G. B. Fontana aus Brescia (1630 in Padua gest.) nahe, den wir schon aus Gussagos Widmung von 1608 als *eccelentissimo virtuoso del Violino* kennen; während seiner Venezianerzeit stand er offenbar auch in Beziehungen zu Monteverdi. Neben seiner Vorliebe für Triolengänge und seiner vielversprechenden Kantabilität[1]) ist die fleißige Benutzung der G-Saite anzumerken, die nach den bisherigen Notenbeispielen zwar eigentlich selbstverständlich ist, aber doch der Erörterung bedarf, weil Wasielewski[2]) geglaubt hat, sie für die Frühzeit des Violinspiels wegen angeblicher technischer Schwierigkeit als seltene Ausnahme betrachten zu sollen. Daß dies keineswegs zutrifft, lehren schon die zahlreichen Läufe bis a und g hinab bei W. Brade (in Z. Füllsacks und Hildebrandts Hamburger Tanzsammlung von 1607/09) und in der Terpsichore des M. Praetorius von 1612, wo eine ganze Reihe anonymer Stücke geradezu für die dunkle Klangfarbe der *quarta corda* berechnet ist. Treffend sagt A. Heuß[3]) im Hinblick auf Marinis op. 1, das Wasielewski allerdings noch nicht kannte: „Zum bloßen Luxus und Ansehen werden die Geiger ihre G-Saiten jedenfalls nicht aufgezogen haben." Wenn in der Tat die tiefste Saite durchschnittlich nicht ebenso häufig benutzt worden ist wie die übrigen Corden, so spielte bei den damaligen Virtuosen höchstens das Klanginteresse mit: war man nicht (wie bei Rognoni 1592) auf die Geige *senza Basso* angewiesen, so benutzte man dies echte Diskantinstrument wie den vokalen Sopran eben vorzugsweise in seinen glänzendsten Lagen[4]). Ein ähnlicher, weitverbreiteter Irrtum liegt der Meinung zugrunde, man hätte im 17. Jahrhundert auf den unteren Saiten nie oder doch nur bei Doppelgriffen den vierten Finger gebraucht. Aber diese Ansicht findet ihre Stütze nur in der Violinschule D. Speers (1687), die gleich jener von D. Merck (1695) nicht für Künstler, sondern einzig und allein „vor seucht-Gelehrte" bestimmt war und die Beschränkung, Fingersätze für die höheren Lagen nur auf der Sangsaite anzugeben, mit den meisten Lautenschulen für Dilettanten gemein hat. Wie die Berufslautenisten gleichwohl die „höhere Applikatur" auf allen Saiten handhabten, so auch die Geigenvirtuosen vom Schlage N. Bleyers und Joh. Schops[5]).

Bieten die 18 *Sonate concertate* des venezianischen Organisten *Gius. Scarani* (1630) technisch nichts Neues, so desto mehr die sieben Bücher *di varie Sonate, Sinfonie, Gagliarde etc.* des Monteverdi-

[1]) Vgl. den Anfang der 5. Sonate in Riemanns Handbuch II,2 S. 113.
[2]) „Die Violine im 17. Jhdt.", S. 36.
[3]) Sbd. IV der IMG. S. 455.
[4]) Da zu jener Zeit der Kammerton überdies erheblich tiefer gestanden haben mag, so hat M. Praetorius (Syntagma III S. 154) ganz recht mit der Feststellung, daß „die Diskant-Geygen auff der selben untersten Saite keine rechte *Harmoniam* (d. h. keinen guten Klang) von sich geben".
[5]) Schon das bei Praetorius so häufig vorkommende Leittonverhältnis cis' d' wird man rein aus Bequemlichkeit für den Bogen stets unter Anwendung des 4. Fingers nur auf der G-Saite ausgeführt haben.

Verehrers G. B. Buonamente. Besonders fesselt das 4. Buch (1626) formgeschichtlich durch die Verbindung mehrerer Sinfonien mit je einer Gagliarde und Corrente, worin man italienische Keime zur späteren Einleitung der Suite durch einen sonatenartigen Kopfsatz erblicken könnte, und das fünfte (1629) mit der vierten Arie, in der Dezimen-, Undezimen- und Doppeloktavensprünge vorkommen, die schon eine erstaunliche Sicherheit des Bogens bei Saitenübergängen bekunden. Eine Schlußnotiz im 5. Buch belehrt, daß damals selbst Solostücke gern noch chorisch gespielt wurden, was Buonamente hier aber ausdrücklich ablehnt[1]).

Der blind geborene Venezianer Martino Pesenti (um 1600 bis 1647) trieb nicht nur den „concertaten" Charakter der Baßführung bis zu virtuosen Violoncell (?)-Kadenzen, sondern machte die Geige auch in seinen „diatonisch-chromatisch-enharmonischen Tänzen" von 1645 zum Werkzeug tollster akustischer Experimente bis nach his-moll und Dis-dur hin, zu denen ihm, laut Vorrede, Vido Trasentino's Klavier und Zarlino's ehemaliges Cembalo (von Dom. da Pesaro 1548 für ihn gebaut) gebracht hatten. Er übertreibt so als später Nachfahre des Musik-Hellenisten N. Vicentino die *musica ficta* schier zur *musica fictiva*.

Fesselt Francesco Turini, dem man erstmals 1601 als zwölfjährigem Sänger in Prag begegnet, (1656 ist er als Organist zu Brescia gest.) durch seine entzückenden Chorlieder mit Instrumenten mehr kompositorisch denn spieltechnisch[2]), so ist auch die 1623 bereits als nachgelassenes Opus des Römers P. Quagliati erschienene *Sfera armoniosa* als erstes Gesangwerk mit konzertierender Solovioline mehr von allgemein musikgeschichtlicher als von geigerischer Wichtigkeit[3]); ebenso die einschlägigen Arbeiten von G. Vivarino, L. Allegri, G. Picchi und B. Mont' Albano, welch letzterer immerhin etwas virtuoser schreibt. Daß auch der große Orgelmeister G. Frescobaldi unser Instrument mit musikalisch wertvollen, technisch anspruchslosen Gaben bedacht hat[4]), konnte der Ausbreitung desselben nur förderlich sein. Das solistische Nacheinander in der *Toccata per Spinetta ouero Liuto e Violino* weist durch die Anlehnung an S. Rossi deutlich auf seinen Mantuaner Aufenthalt (1614/15) hin. Sind von Tarqu. Merula das 2. Kanzonenbuch op. 9 (um 1630) durch kanonische Folgen gebrochener Oktaven, das dritte (1637) durch eine bis nach Amster-

[1]) Welch gewandter Satzkünstler er gewesen, beweisen die feinen kanonischen Führungen zumal in seinem 6. und 7. Buch von 1636/37 (vgl. auch Riemanns Handbuch II,2 S. 119).

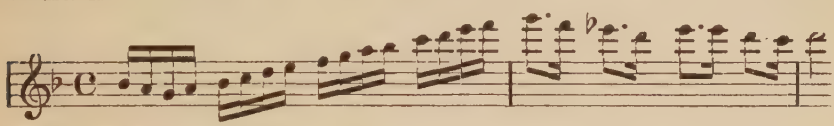
[2]) 1. und 3. Buch seiner Madrigale erschienen 1621—1629; daraus zwei Nummern von Riemann abgedruckt.

[3]) Proben aus seinen *Canzoni e Ricercati* (1601) bietet Torchi (a. a. O. IV, S. 608/09).

[4]) Die schöne Partiturausgabe seines 1. Kanzonenbuchs von 1628 besitzt das Berliner Gymnasium Zum grauen Kloster; seine übrigen Streicherwerke von 1625, 1634 und 1635 geben zu geigerischen Erörterungen keinen Anlaß.

dam hin nachgedruckte Hennen-Kanzone[1]) und das fünfte (1651) durch flottes Läuferwesen erwähnenswert, so hat er ebenso wie der Wiener Hoforganist G. S. Arrigoni (1635), dann B. Ferrari (1637), Monteverdi (in der gleichaltrigen *Incoronazione di Poppea*) der Wiener Hofkapellmeister A. Bertali[2]), A. Falconiero (1650) u. a. m. viel für die Ausbildung des *Ostinato*, zumal in den oft mit einander verschwimmenden Formen der *Ciacona*, der *Passacaglia* und der *Follia* getan[3]).

Der venezianische Markusorganist Massimiliano Neri, der sich seit 1646 auch Hofkapellmeister des Kölner Kurfürsten nennen durfte, erweckt in seinen Instrumentalsammlungen von 1644 und 1651 bald durch konzertante Dialoge der beteiligten Geigen, bald durch die auf alle 5 Violen angewandte Tremolo-Strichart und mit Sequenzen, die in der ersten Violine bis e''' hinaufführen, die geigerische Aufmerksamkeit[4]).

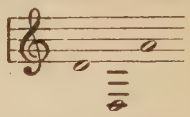
Von größter Bedeutung wurde, daß Don Marco Ucellini, Hofkapellmeister des Herzogs von Modena, in der Sonate *La Torella* seines *Terzo libro* von 1642 den Umfang der Geige bis zur 5. Lage, in der 8. Sonate seines op. 5 (1649) bis zur sechsten erweiterte, so daß ihr nun volle drei Oktaven zur Verfügung standen:

[1]) In dem 1646 von P. Matthyß herausgegebenen *Uitnement Kabinet*. Der alte Villanellenscherz des Scandello ist später noch oft instrumental nachgeahmt worden, so in Ucellinis op. 3, dann für Klavier von A. Poglietti, Fr. Couperin, D. Scarlatti usw. und zuletzt noch sehr amüsant mit Oboe in E. Wolff-Ferraris Oper „Die neugierigen Frauen" (zu Beginn des 2. Aufzugs).

[2]) In einer undatierten *Sonata a tre* (Uppsala).

[3]) Tänze wohl aus Spanien (die Chaconne schon 1612 bei Cervantes mehrfach erwähnt) mit dem Rhythmus Drollige Wortableitungen bei J. G. Walther (Musiklexikon 1732) und in Matthesons „Kern melodischer Wissenschaft" (1737). Über die Folia siehe meine Abhandlung im Archiv f. M. I, 358ff. Wie mannigfach die rhythmischen Umwandlungen, auch beeinflußt durch die Begleitkontrapunkte, wurden, bis Seb. Bachs Chaconnenrhythmus erreicht war, beobachtet man am besten an der *Passacaglia* (= Hahnenschritt) in der 3. Suite von Ph. Kriegers „Lustiger Feldmusik" (1704), desgleichen an der *Ciaccone* seiner 6. Partie, einer eben solchen in der 2. Ouvertüre von Ph. H. Erlebach 1693 oder der nur aus einer *Ciacona* bestehenden 12. Sonate in Corellis op. 2 (1685, Neudruck von Chrysander).

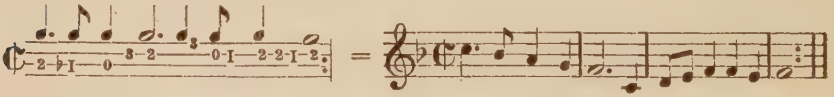
[4]) Daß Neri auch ein wichtiger Förderer der Kanzone in Richtung auf die klar abgegrenzte Satzfolge der Kirchensonate hin war, sei nebenbei bemerkt. Notenbeispiel einer seiner meisterlichen Instrumentalfugen in Riemanns Handbuch II,2 S. 150. In den zwölfstimmigen Sonaten am Schluß seines 2. Buches erweist er sich mit freiem Wechsel von solistischen Geigen-, Violen-, Cornett-, Fagott-, Flöten-Episoden und Tutti als bisher wohl kaum beachteter Vorläufer des *Concerto grosso*.

Abgesehen von Biber, J. J. Walther, Lonati *il gobbo* und A. Scarlatti, die bisweilen bis zur achten Position vordrangen, ist dieser Tonkreis ein volles Jahrhundert innegehalten worden, bis Locatelli auch noch die vierte Oktave hinzu eroberte[1]). Eine hübsche Spielerei bietet in op. 5 die Sonate *Trombetta sordina per sonarsi con un violino solo*, die mehrere hundert Takte lang eine Melodie zwischen d' und a'' über der nach d hinabgestimmten und auf einem zweiten System mit F-Schlüssel notierten vierten Saite ausspinnt. Sollte nicht die Skordatur vielleicht



gelautet haben, so wäre sogar eine noch höhere als die 6. Lage erforderlich gewesen.

Schauen wir an dieser Stelle von den bisher behandelten Denkmälern hoher Kunst auf die geringere zurück, so fällt der Blick auf einige Geigentabulaturen, deren Sinn als Griffzeichenschrift dem Leser der Vorgeschichte keine Rätsel mehr aufgeben kann. Da wäre zuerst ein in Glasgow als Unikum aufbewahrtes Druckwerk zu nennen: *Il scolaro per imparar a suonare di Violino et altri stromenti di Gasparo Zanetti* (Mailand 1654)[2]), das volkstümliche Streichquartettsätzchen links in Gesangsnotation, rechts in diatonischer Kleingeigen-Tabulatur auf Grund der Stimmungen g d' a' e'', zweimal c g d' a' und B F c g enthält. Der tiefsten Saite entspricht nach italienischem Usus die oberste Wagerechte und jedem Finger eine Zahl; z. B. ist die schon bei Buonamente (1626) vorkommende *Aria del Gran Ducca* so geschrieben und zu übertragen:



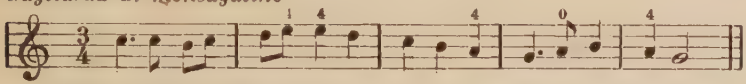
Sind hier die Tonsätze vollständig, so hat sich von einer handschriftlichen italienischen Kleingeigen-Tabulatur des Germanischen Museums in Nürnberg (Nr. 33748) nur das zweite Stimmbuch erhalten, das offenbar gleichzeitig Lehrzwecken gedient hat, wie die mehrfach vorkommende Eintragung *scala di violino* zeigt. Es enthält Tanz- und Variationensätze[3]), Charakterstückchen sowie Volksliedüber-

[1]) Mehrere Stücke aus Ucellinis op. 4 (1645) neugedruckt bei Torchi, aus seinen *Sinfonie boscarecie* (1669) eine Schlachtsinfonie mit Trommelrhythmen bei Wasielewski (a. a. O. Nr. XXIX). Eine Sonate für den praktischen Gebrauch herausgegeben von G. Beckmann bei Simrock (1921).

[2]) Auszüge von W. Tappert in dessen handschriftlichem Nachlaß auf der Berliner Staatsbibliothek.

[3]) Unter den ersteren: *Bergamasca di Cosimo, Gagliarda monsagalino, Canario, Corrente, Tortiglione, Calata, Ballo delle fiori, Ballo di palazzo, passamezzo, Volta, Trevia, reverente;* von der zweiten Gattung: *Rugeri, Folia, Passachaglio, Romanesca.*

tragungen[1]) von geringer Schwierigkeit (einmal wird eine Überstreckung logisch mit der Ziffer 5 bezeichnet); diese sind jedoch betreffs der rhythmischen Angaben so skizzenhaft, daß sich Übertragungen kaum lohnen. Wichtig aber ist die genaue Bezeichnung der Fingersätze, die bereits der Regel des 18. Jahrhunderts gehorchen, aufwärtssteigend die leere Saite, abwärtsgehend aus Klangfarbengründen den 4. Finger zu benutzen; also z. B.

Gagliarda di monsagalino

(Untergesetzte Punkte bedeuten wie bei Ganassi den Aufstrich.)

Sonst sind Violintabulaturen äußerst selten: die der „Moral" des Aristoteles von 1571 angehängte auf der Pariser Nationalbibliothek[2]) könnte dem Druck erheblich später beigefügt worden sein, doch läßt die Stimmung g d' g' d'' auf ein höheres Alter schließen. Kleine Buchstaben statt der Zahlen bei oberster Linie für die höchste Saite repräsentieren die französische Schreibweise, und das öftere Mitanstreichen der leeren unteren Corden kennzeichnet den unbegleitet spielenden Volksgeiger. Beide Arten gemischt zeigt das „*Guthrie-Manuskript*" auf der Bibliothek in Edinburgh, während Playford als berufsmäßiger Gambist auch die Violinsätze seiner *Introduction of the skill of Musick*" in chromatischer (Bünde-) Tabulatur notiert (Wolf a. a. O.).[3])

Die um die Jahrhundertmitte zutagetretende Unterscheidung von aus der Kanzone hervorgewachsenen Kirchensonaten (Satzfolge meist langsam-schnell-langsam-schnell)[4]) mit nicht tanzmäßigem, sondern kontrapunktisch „gearbeitetem" Inhalt und suitenartigen Kammersonaten (meist nur schnell-langsam-schnell oder sehr schnell mit überwiegendem Tanzcharakter)[5]) ist nicht

[1]) Z. B. eine *Toccata*, eine *Preparazione* (Praeludium?), *Tromba*, *Aria mantovana*, *Fra jacopino*, *O Coridôn*, *Rose e Viole*, *Donna leggiadra* usw. Daß der als Komponist genannte Cosimo nicht Nicola Cosimo Romano (geb. um 1675) sein kann, der 1702 in London mit Sonaten Aufsehen erregte, besagen die bis auf etwa 1630—1650 zurückweisenden Tänze. Zur *trevia* oder *trezza* als dem uralten Trojaburgen-Tanz vgl. Carus Sterne „Die nordischen Trojaburgen". Die *Trezza* begegnet auch in Deutschland seit Joh. Pezel's Bicinien (1675) und bei Biber.

[2]) Joh. Wolf, Handbuch der Notationskunde II, S. 235 mit Beispiel und Übertragung.

[3]) Über eine deutsche Tabulatur siehe das dritte Hauptstück.

[4]) Daß auch von de Viersätzigkeit Ausnahmen vorkommen, beweisen eine Corellische Kirchensonate, die einzig aus einer *Ciacona*, und eine Purcellsche, die wieder nur aus einem großen *Adagio* besteht.

[5]) Häufig ist die Suitenfolge: Praeludium-Allemande-Corrente-Gigue, wobei statt der Corrente oft die Sarabande, statt der Gigue die Gavotte steht. Das Menuett hat wohl am frühesten Lully 1653 in Paris (Böhme, Geschichte des Tanzes II); in Italien begegnet es in G. B. Vitalis *Balli in stilo francese*, 1685 (Torchi, Rivista 1898, S. 80); mit „Trio" fand ich es erstmals bezeichnet in einer handschriftlichen E-dur-Klaviersuite von A. Scarlatti auf der Berliner Staatsbibliothek.

streng durchgeführt worden, wie schon bei Merula, Neri, Ucellini u. a. die Bezeichnung *per chiesa e camera* andeutet, während z. B. die Sonaten T. Albinonis op. 8 sich am Anfang kirchlich, in der 2. Hälfte jeweils weltlich gebärden. Oft kommen die Komponisten bei den Allegri der Kirchensonaten etwas ins Gedränge, indem z. B. der 3. Satz der 7. Sonate von Corellis op. 1 ein verkapptes Menuett darstellt; umgekehrt begegnen gegen das Jahrhundertende zunehmend Kammersonaten ohne einen einzigen „deklarierten" Tanz, so daß, wie bei A. Veracinis *Sonate da camera* op. 3 von 1696, die Unterscheidung von der Kirchensonate fast entfällt[1]). Seit Beginn des 18. Jahrhunderts verfahren die Autoren wieder weit klarer, indem sie mit *Sonata* einzig die fugierte Kirchensonate bezeichnen, die höchstens als Mittelsatz etwa ein Siciliano haben darf, und für die Kammersonate den Begriff *Partita* vorbehalten, der (ebenso wie „*Ouvertura*" als Kopfsatz bei Orchesterstücken) eine *Suite*, d. h. eine Folge von Tänzen in der gleichen Tonart[2]) bedeutet; so in J. S. Bachs berühmten sechs Werken (1720) für Violine allein, von denen er je drei ausdrücklich mit *Sonata*, je drei mit *Partia* überschreibt. Wie bei Suiten und Kammersonaten die Zahl der Sätze, so wechseln auch Taktart und Zeitmaß der einzelnen Tanztypen oft erstaunlich: wir haben bei B. G. Bassani 1677 Prestissimo-Sarabanden oder solche bei Corelli (op. 4 Nr. 10) *Allegro* im $^6/_8$Takt, umgekehrt in T. Albinonis op. 3 Allemanden in allen Tempi zwischen *Largo appoggiato* und *Presto*[3]).

So beherrschend die reine Suite in Deutschland auftrat, so verhältnismäßig selten bleibt sie in Italien, wofür etwa die reizenden neun Baletti in je zwei Tänzen des Pietro degli Antonii (op. 3, 1671) und die durch eine allgemeine *Introduzione* eingeleiteten vielsätzigen zwölf *Balli* (op. 3, 1688) des G. B. degli Antonii typische Belege sind. War in der ersten Hälfte des Jahrhunderts das von zwei Geigen und Baß gestellte „Trio" fast alleinherrschend, so wird in der zweiten auch das „*Quadro*" durch Hinzutritt einer Bratsche ziemlich häufig. Daß in der früheren Zeit immer nur eine Baßstimme gedruckt wurde, deren Bezifferung zur Not auch auf der vielsaitigen Gambe ausführbar war, braucht aber nicht zu heißen, daß damals ohne ergänzendes Akkordinstrument (Cembalo, Laute, Theorbe bei weltlichen, Regal oder Orgel bei kirchlichen Stücken) musiziert worden sei, — wenn seit der Jahrhundertmitte meist zwei solche Hefte, eines mit, eines ohne Bezifferung zur

[1]) Eine davon als letzte Nummer abgedruckt in Wasielewskis „Musikbeilage".

[2]) Aber auch in der Kirchensonate wurde von der Tonarteneinheit nur selten abgewichen: zumeist begnügte man sich damit, daß bei einer in Dur stehenden ein langsamer Satz mit der Mollparallele anhub und dann gerne phrygisch kadenzierend in die Dominante der jeweiligen Haupttonart mündete.

[3]) So sagt Mattheson (Beschütztes Orchestre, 1717, S. 137): „Eine Allemande zum Tanzen und eine zum Spielen sind wie Himmel und Erde verschieden."

Ausgabe gelangten, so ist jedenfalls die erhöhte Schwierigkeit durch motivische Beteiligung des jetzt als Regel vorauszusetzenden viersaitigen Violoncells und durch reicheren harmonischen Wechsel für den Generalbassisten als Hauptgrund anzunehmen. Beide Parte wurden stets gleichzeitig nebeneinander gespielt.

Wir kommen nun in jenes edle Zeitalter hochbarocker italienischer Klassizität, wo große Meister des Tonsatzes die von kühnen Conquistadoren eroberten spieltechnischen Möglichkeiten bestenfalls bewahrten, lieber noch einschränkten und preisgaben, um allem virtuosen Blendertum abhold die Bedürfnisse der hohen Kirchentage und vornehmen Konzertakademien zu decken. Die Aufmerksamkeit gebührt in dieser Generation weniger einer eleganten Geläufigkeit als vielmehr der priesterlichen Würde und etwas starren Festlichkeit musikalischer Gedanken. Doppelgriffe, Tremolostricharten, hohe Lagen, schwindelnde Passagen werden fast ganz vermieden, dafür aber wird aus den Amatigeigen der Zeit nobelste Kantilene gezogen und eine formvollendete Instrumentallyrik gepflegt, deren Hauptwerke heute noch erheben. Da uns aber hier nicht sowohl eine Geschichte der Violinkomposition als eine solche des Violinspiels angeht, werden wir uns mit den Vormeistern Corellis verhältnismäßig nur kurz zu beschäftigen haben.

An der Spitze steht Giov. Legrenzi (um 1625 bei Bergamo geboren, 1690 als Direktor des venezianischen *Conservatorio dei mendicanti* gestorben). Seine herrlich gearbeiteten *Sonate da chiesa* werden meist für die Markuskirche bestimmt gewesen sein, deren Kapellmeister er zugleich war[1]), Musterleistungen zumal in den Frühformen der klassischen Fuge, während seine Arbeiten *da camera* durch häufige Tempounterbrechungen und pathetische Chromatik den Einfluß der venezianischen Oper spiegeln. An Gediegenheit kann mit ihm der äußerst fruchtbare Maur. Cazzati (zuletzt in Ferrara) wetteifern, dessen zwischen 1642 und 1677 erschienene Arbeiten wegen ihrer an Frescobaldi erinnernden angenehmen Spielbarkeit bis nach England hin beliebt waren[2]). Wahrscheinlich ist er der Lehrer des vermutlichen Cremonesen G. B. Vitali (1692 zu Modena gest.)[3]) gewesen, der neben einer Unzahl anmutiger *Balletti da camera* drei hochbedeutende Sammlungen von Kirchensonaten schrieb. So schmerzliche f-moll-Töne wie in seinem *Capriccio detto il Molza a 4* (1669) fand erst wieder Purcell in seiner nachgelassenen *Golden Sonata*. Zwölf handschriftliche Triosonaten von Agostino Steffani (geb. 1654 zu Castelfranco, 1728 auf einer

[1]) Zwei Sätze aus op. 2 Nr. 18 (1655) in Riemanns Handbuch II², S. 156ff.

[2]) Eine an Legrenzi gemahnende Opernbeeinflussung zeigt das Notenbeispiel aus op. 18 Nr. 12 bei Heuß (Sbd. 4 der IMG., S. 476).

[3]) Man darf ihn aber nicht, wie H. Parry in der *Oxford History of Music III* dauernd, mit seinem Sohne Tomaso verwechseln. Neudruck aus seinen erstaunlich kunstvollen *Artifici musicali* op. 13 (1689) sowie aus op. 5, 11, 14 bei Torchi (*L'arte musicale in Italia*, VII), eine Sonate bei Wasielewski (a. a. O., Nr. 28).

Reise in Frankfurt a. M. gest.) verdienten ob ihrer kirchlichen Würde einen Neudruck[1]). Offenbar entstammen sie seinen römischen Studienjahren unter Bernabei (1672/74), weisen aber schon auf den Meister der späteren Kammerduette und dürfen an Vornehmheit mit Corelli und Purcell um die Palme ringen. Wesentlich bescheidener sind seine (um 1700?) erschienenen „Kammersonaten" *a tre* zu bewerten, die er als vorübergehender Lullist mindestens doppelt zu besetzen vorschreibt[2]). Als Vermittler zwischen weiland S. Rossis Duettpaaren und dem nachmaligen empfindsamen „Austerzen" von Melodien spaltet er hierbei die ersten Geigen und läßt sie gern zeilenlang in Terzen- und Sextenparallelen gehen, so gleich in der Ouvertüre zu seiner Oper *Orlando furioso* von 1696 — übrigens begegnen auch hier reizende und fesselnde Gebilde wie in Nr. 5 ein ganz sinnfälliges „Erdbeben".

Der jung verstorbene Modenese Giov. Maria Bononcini war einer der wenigen Italiener, die sich mit umgestimmten Violinen abgegeben haben[3]). Torchi (V 71) verwechselt ihn mehrfach mit seinem weit bekannteren Sohn Giov. Battista, Händels Rivalen, dessen *Ayres in 3 parts* Chrysanders Gesamturteil „wahrhaft gedankenlose Musik auf wahrhaft schöne Weise geschrieben" bestätigen, während seine 12 Kammersonaten (1731 ebenfalls bei Walsh gedruckt) zumal in den Menuetten durch Trios fesseln, die mit langsameren Zeitmaßen und scharfen Mollkontrasten in die Zukunft weisen. Eine ausgesprochen trotzige und Gluckisch eigensinnige Physiognomie eignet dem Madrigalisten G. B. Mazzaferrata, der sich gelegentlich aber recht brillant gibt[4]). G. B. Bassani (1657–1716), ein Schüler des Venezianers D. Castrovillari, hat schon in seinem 20. Jahr eine Reihe mehrfach aufgelegter Instrumentalwerke und um Geigenbegleitung bereicherter Vokalstücke herausgegeben, die durch Satzkunst, plastische Themen und Klangschönheit ihren einstigen Ruf durchaus rechtfertigen[5]). In

[1]) Als „*Quartetts*" in offenbar englischer Abschrift auf der Hamburger Stadtbibliothek. Biographie von A. Einstein im Km. Jb. 1910, Würdigung von Riemann in DTB XII 2. Vgl. auch H. J. Mosers Geschichte der deutschen Musik II, 1, S. 151 u. 167f.

[2]) Ein *Avertissement* betont ausdrücklich, daß bloß die mit „Trio" überschriebenen Stellen solistisch zu behandeln seien. Wie beliebt diese Stücke damals als Dilettantenliteratur waren, beweist ein vom Verlagshaus hergestellter Abschriftenband auf der Universitätsbibliothek Rostock, dessen Hauptschmuck ein herrlicher Landschafts-Stich von Perelle ist.

[3]) Da seine meisten Werke auf der *Bibliotheca Estense* in Modena liegen, kenne ich nur das von Parry (a. a. O., III 342) mitgeteilte sprungfrohe Stück aus op. 4 von 1671. Aus gleichem Grunde unzugänglich blieben mir auch die Arbeiten von St. Pasino, der drolligerweise laut Titel seines op. 8 von 1679 in mehrstimmigen Sonaten das „Geschrei wilder Tiere" nachahmt. Noch mehr bedauere ich, die auf der Bibliothek des *Liceo* zu Bologna liegenden *Scherzi musicali ossia capricci e balletti* von A. Melani (Innsbruck 1659) nicht gesehen zu haben, die nach Torchi zum technisch Schwierigsten der damaligen Zeit gehören sollen.

[4]) So in einer seiner 12 Kirchensonaten op. 5 (1674) bei Torchi V, 305 und einer anderen bei Wasielewski als Nr. 31.

[5]) Gut gewählte Beispiele bei Wasielewski unter Nr. 32/33.

seinen weltlichen Solokantaten mit Violine op. 32 (1703) fesselte die kühne Führung des Streichinstruments schon einen Burney (IV, 168). Daß er der Lehrer Corellis gewesen, ist aus mehreren, zumal örtlichen Gründen unwahrscheinlich[1]) — dieser ist wohl in der Hauptsache, um mit Telemann zu reden, als „ein Züchtling der Natur" zu betrachten.

Mittelpunkt der römischen Geigerschule wurde der prächtige Hofstaat Christinens von Schweden (1626—1689), der zum Katholizismus übergetretenen Tochter Gustav Adolphs, die sich durch einen fast krankhaften Hang zur Musik in ihrem Lande so verhaßt gemacht hatte, daß sie schließlich (1654) der Krone entsagen mußte[2]). Nach den im Stockholmer Staatsarchiv befindlichen Akten wurden von ihr allein im Jahre 1647 neben einer Menge von Sängern und Tänzern aus aller Herren Ländern nicht nur sechs französische Violisten angestellt, sondern es gelang ihr auch trotz der ungünstigen Finanzlage Schwedens, so viele namhafte Tonkünstler an ihre Residenz zu fesseln, daß sie schließlich eine der besten Hofkapellen in Europa besaß. Andreas Düben aus Leipzig und der spätere Dresdener Hofkapellmeister Vincenzo Albrici[3]) standen an der Spitze, und der Lübecker Thomas Baltzar, einer der bedeutendsten Geiger seiner Zeit und Spezialist im mehrgriffigen Spiel, war einige Jahre ihr Konzertmeister. In Hamburg hörte sie dann Joh. Schop und H. Scheidemann; in Rom, wo sie bis zu ihrem Tode lebte, empfing sie alle fremden Virtuosen — darunter gewiß auch N. A. Strungk und P. v. Westhoff — und stellte ihre Hauskapelle nacheinander unter die Leitung von Lonati, Corelli (der ihr sein op. 2 widmete) und A. Scarlatti: kein Wunder, daß die von ihr inspirierte Geigenliteratur einen gewissen internationalen Zug erhielt.

Man spürt das gleich bei den Arbeiten des buckligen Mailänders Carlo Ambrogio Lonati, *detto il gobbo della Regina*[4]), der Geminianis erster Lehrer wurde; offenbar also ein Altersgenosse

---

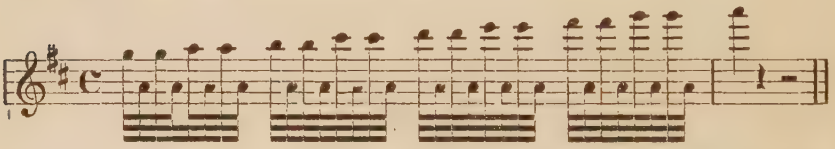
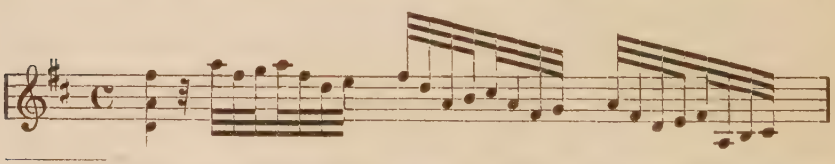
[1]) Daß Corelli 4 Jahre älter als Bassani war, wäre an sich kein triftiges Argument; denn als z. B. der sechzehnjährige Joachim Lehrer am Leipziger Konservatorium wurde, waren seine Schüler sämtlich älter als er. Wichtiger ist, daß Corelli bei der Uraufführung einer Oper von B. Pasquini (1679) bereits ein b rühmter römischer Konzertmeister war, während der junge Bassani in Modena eben erst bescheiden anfing. Weit wahrscheinlicher als Corellis Lehrer, wenigstens für die Anfänge, kommt der traditionell (auch bei Burney III, 548) als solcher angesprochene Bartolomeo Laurenti (1644 zu Bologna geb.) in Betracht, der auch seine Söhne Nicolo und Pier Paolo zu trefflichen Geigern ausgebildet hat (vgl. Fr. Pasini in Sbd. 7 der IMG., S. 581ff.).

[2]) Vgl. ihre Biographie von W. H. Grauert (Bonn 1837/42), der sie „einen großartigen geschichtlichen Torso" nennt, und L. von Ranke „Die römischen Päpste", III, S. 67ff.

[3]) Von seinen in Uppsala aufbewahrten Arbeiten ist lediglich eine *Sinfonia a tre* von Belang.

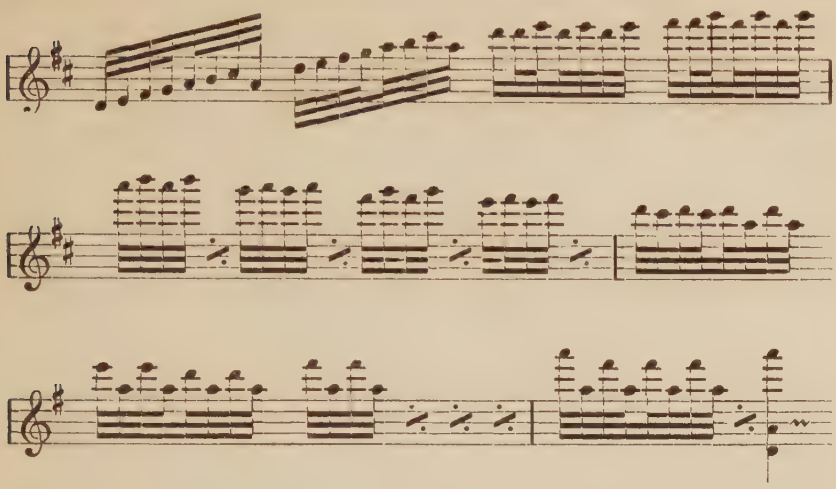
[4]) „*Un certain bossu de la Reyne de Suède*" heißt er in S. Brossards „Catalogue manuscrit" von 1724.

von Bassani und Corelli[1]). Seine 12 Sonaten – 1701 dem Kaiser Leopold I. gewidmet, aber wohl schon wesentlich früher entstanden –, die sich in einer alten Abschrift auf der Dresdener Bibliothek befinden, lassen deutlich den Einfluß Bibers[2]) und Westhoffs erkennen, wie u. a. seine Vorliebe für Skordaturen (sogar eine fünfstimmige in a e' a' e'' a'') zeigt. Gleich die erste Sonate klettert über einem Orgelpunkt auf dem kleinen d in Sechzehntel-Passagen, wie sie wohl erstmals J. H. Schmelzer von den Orgeltoccaten auf die Geige übertragen hat[3]), zur 7. Lage empor und enthält im 3. Satz Terzen- und Sextengänge, wie sie damals eigentlich nur den deutschen Violinisten geläufig waren; die ungeheuer ausgedehnte, bei aller Strenge zu einer ganzen Kirchensonate nebst Suite entwickelte Ciacona ist ebenso sichtbar einem Biberschen Ostinato-Werk von 1676 nachgeformt.

Daß auch die damaligen Opernkonzertmeister darauf auswaren, den Umfang ihres Griffbretts nach oben zu erweitern, lehrt ein Violinsolo aus G. Aldovrandinis *Cesare in Alessandria* (Neapel 1700) mit folgendem Gang:

Vielleicht hatte ihn Lonati's Amtsnachfolger bei der Königin Christine, Al. Scarlatti, dazu ermutigt, der im nächsten Jahr in seiner Oper *Laodicea e Berenice* sogar einen Corelli durch nachstehende, wohl auf dem Klavier erdachte Kadenz verblüffte[4]):

[1]) Nach Hawkins (V, 131) lebte er 1685–89 in England; seit 1678 führte man in Genua und Venedig auch Opern von ihm auf.

[2]) Er kann dessen Arbeiten leicht durch Bibers Salzburger Pultgenossen Muffat kennen gelernt haben, der 1682 bei Pasquini in Rom studierte.

[3]) Diese sind in allen dem Kaiser Leopold von verschiedenster Seite gewidmeten Violinsachen so typisch, daß man an eine ausgesprochene Vorliebe des selbst komponierenden Monarchen dafür denken muß. Die erste Orgelpunktpassage eines italienischen Geigers dürfte sich in den Kammersonaten des Tom. Motta (1681) finden, die nächste zwei Jahre später bei Corelli. Auch der am Wiener Hofe beschäftigte Ign. Albertini aus Mailand gibt sich in seinen 12 Sonaten (1692) mit dieser und anderen Manieren geradezu als ein Schüler Bibers; er war übrigens ein sehr gewandter Fugierer.

[4]) Zu Geminiani's irreführender Legende (Burney III, S. 552ff.), Corelli sei schon bei einem f''' aus der Fassung geraten, vgl. meinen Aufsatz „A. Corelli und A. Lolli, zwei künstlerische Ehrenrettungen" in der Zeitschrift für Musikwissenschaft (III, 7. Heft) unter Hinweis auf Lavoix fils „*Histoire de l'instrumentation*", 1878.

Das hätte wohl auch einen in den höheren Regionen des Griffbretts so bewanderten Mann wie etwa Biber zunächst stocken lassen!

Abgesehen von den bisher für Italien ganz alleinstehenden Strichartenbezeichnungen in C. Manelli's Triosonaten (1682), die sich schüchtern auf ... und ,,je,, nach Bequemlichkeit des Druckers" (!) für kurz abgesetzte Töne beschränken, könnte man auch hierin den Deutschen ein entschiedenes *prae* zusprechen. Doch muß man sich bei solchen Feststellungen vor dem Mißbrauch des ominösen Juristensatzes *quod non in actis, non est in mundo* umsomehr hüten, als wir zurzeit noch keine italienische Violinschule dieser Epoche mit bogentechnischen Erörterungen kennen. Und gerade die Ausdrücke *ondeggiando* und *arpeggiando con arcate sciolte* des hierin vor allem in Betracht kommenden deutschen Rekordbrechers J. J. Walther (in seinen *Scherzi* von 1676) sehen doch wie der italienischen Kunstpraxis entlehnt aus. Freilich erscheint der 1670 in Bergamo geborene Paolo Ambrogio Marini (vielleicht ein Enkel Biagios?) in seinen Kirchensonaten, deren Passagen man trotz fehlender Stricharten geradezu mit solchen im Stil von Viotti-Kreutzer-Rode versehen möchte, bereits als Nachahmer von Walthers *Hortulus chelicus* (1688).

Wir kommen nun zum eigentlichen Klassiker des frühitalienischen Violinspiels, über dessen Erziehungsgang, wie schon gesagt, leider so gut wie nichts Sicheres bekannt ist. Arcangelo (= Erzengel) Corelli ist am 12. oder 14. Februar 1653 in Fusignano bei Imola nahe Bologna geboren, weshalb er sich selbst auf dem Titelblatt seines op. 3 von 1689 *il Bolognese* nennt, und am 10. Januar 1713 in Rom gestorben. Nach dem Zeugnis seines Freundes A. A. da Bolsena war G. Allegris und Or. Benevolis Schüler M. Simonelli, unbekannt wann und wo, sein Kompositionslehrer. Hawkins (IV, 309) gibt an, er sei 1672 in Paris gewesen, offenbar angelockt

durch J. B. Lully's neue Operngründung; der Jüngling wird aber von dem genialen Florentiner mehr Dirigiertechnisches und Tonsetzerisches als Geigerisches haben lernen können, war doch „*notre divin Baptiste*", wie ihn die Franzosen verhimmelnd nannten, der größte Orchester-Erzieher seines Jahrhunderts[1]). Aus dem *Phrynis Mytilenäus* des W. C. Printz (1696, III S. 226) hat Burney (III, 551) auch eine kurze Dienststellung Corellis um 1680 in München herausgelesen, doch handelt es sich wahrscheinlich um eine solche bei der pfalzneuburgischen Linie Wittelsbach in Düsseldorf; ernannte doch deren bedeutendster Vertreter, Kurfürst Jan Willem, den römischen Geigenmeister, der ihm sein op. 6 widmete, noch im letzten Lebensjahr zum *Marchese di Ladenburg*[2]). Nachdem Corelli sich wohl eine zeitlang in Bologna, vorzugsweise bei den Konzerten der 1666 gegründeten *Accademia de' filarmonici*, als Geiger betätigt haben wird, steht sein schon erwähntes Auftreten als Opernkonzertmeister am Tiber (1679) fest; dann begab er sich in die Dienste der Königin Christine von Schweden bis zu deren Ableben 1689, hierauf kurze Zeit in die des Herzogs von Modena, wo T. Vitali „Director der Instrumentisten" und der französische Geiger Ambreville[3]) *Capoconcerto* der ausgezeichneten Kapelle war. Schon 1690 kehrte Corelli nach Rom zurück, um es außer einigen kurzen Unterbrechungen nicht mehr zu verlassen. Der musikliebende junge Kardinal Pietro Ottoboni, als prachtliebender Schöngeist ein glänzender Nachzügler der Renaissanceprälaten, ließ den gegen das Weltgetriebe zart sich abschließenden Künstler bei sich wohnen und stellte ihn an die Spitze seiner berühmten Konzerte, die aus den besten Berufsmusikern und Dilettanten gebildet waren, ja unter Hinzuziehung hervorragender fremder Virtuosen gelegentlich bis zu 150 Spieler zusammenführten[4]).

Schon 1682 hatte Corelli derartige Konzerte zu Rom in seiner Wohnung veranstaltet; doch darf man aus G. Muffats darauf hinweisenden Angaben keineswegs, wie bisher geschehen, herauslesen, es habe sich bei diesem offenbaren *Concerti grossi* bereits um Corelli'sche Kompositionen gehandelt — in Wahrheit ist

---

[1]) Genaueres im 4. Hauptstück.

[2]) Auch der von Chrysander (Händel I, 357) vermutete Besuch Corellis bei Farinelli in Hannover ist nach gefälliger Auskunft von Dr. G. Fischer und einer gütigen brieflichen Mitteilung Professor Sandbergers in München an beiden Orten urkundlich nicht nachzuweisen. Printzens Behauptung, Corelli habe in München „unterschiedliche schöne Sachen in Druck gegeben", muß als nachweislich falsch abgelehnt werden. Immerhin aber ist die Widmung von Corellis op. 5 an Sophie Charlotte von Brandenburg als eine geborene hannöversche Prinzessin in diesem Zusammenhang bemerkenswert.

[3]) Sollte er mit jenem A. M. d'Ambreville identisch sein, von dem die Wiener Gesellschaft der Musikfreunde ein handschriftliches Violinkonzert besitzt, so weist dessen Bogentechnik jedenfalls auf eine wesentlich spätere Zeit. Zu Modena erschien 1689 auch Corellis op. 3.

[4]) Vgl. die anschauliche Schilderung in Chrysanders „Händel" I, S. 211ff.

nur von Corelli als Dirigenten die Rede[1]). Wie diese mit Corellis op. 6 noch keineswegs identischen Werke beschaffen waren, lehrt deutlich Muffats *Armonico tributo* von 1682, bei dem er nach eigenem Zeugnis viele von Corellis „mir großgünstig *communicirte* nützliche *observationes* diesen *stylum* betreffend" verwertete: es sind Triosonaten für Orchesterbesetzung, in denen einzelne zarte Stellen durch S (= Soli) im Gegensatz zu T (= Tutti) fürs Lully'sche Solotrio bestimmt sind. Erst 1701 arbeitete er sie, dem zwanzigjährigen Entwicklungsverlauf in Italien entsprechend, zu wirklichen Grosskonzerten um. Man sieht, 1682 war das bei Corelli mehr eine Regie- als eine Kompositionsfrage gewesen. Es ließe sich aber auch sagen, der Konzertmeister Corelli habe durch seine Pariser Erfahrungen gelernt, den beim geistlichen Vokalkonzert schon seit mindestens 1630 üblichen Ausführungswechsel zwischen Groß- und Kleinchor (*concerto* und *concertino*, *chorus plenus* und *favoritae*) auch auf Lullistisch disziplinierte Instrumentalmassen zu übertragen. Die kompositorischen Vorgänger der Corellischen *Concerti grossi* werden wir bald zu besprechen haben.

Von Corelli sind folgende $6 \times 12 = 72$ Kompositionen im Druck erschienen: als erstes Werk 12 *Sonate da chiesa a tre* (Rom 1683), als zweites 12 *Sonate da camera a tre* (Rom 1685), als drittes 12 *Sonate da chiesa a tre* (Modena 1689), als viertes 12 *Sonate da camera a tre* (Bologna 1694), als fünftes 12 Violin-Solosonaten (Rom 1700) und als letztes 12 *Concerti grossi* (Rom 1712). Alle diese hatten einen epochemachenden Erfolg[2]), da sie in gleichmäßigem Hochstand boten, was Mitstrebende wie Albinoni, Bassani, Torelli, A. Veracini, G. B. Vitali nur satzweise einmal erreichten oder vielleicht auch stellenweis überboten. Corelli war weder kompositorisch, wie z. B. Monteverdi, oder geigerisch wie etwa B. Marini, ein kühner Neuerer, so daß es ganz falsch ist, ihn immer wieder als den Ausgangspunkt der Violinliteratur hinzustellen; aber er gab den ihm vorschwebenden Aufgaben jene edle Rundung und scheinbar mühelose Erfüllung, die ihn als Klassiker schlechthin zu bezeichnen erlauben. Feiner Sinn für Schönheit und Wohlklang sowie Adel der Gesinnung machen den still-bescheidenen Mann zu

---

[1]) „ . . . da ich etliche dergleichen schön und mit großer Anzahl Instrumentisten auff's genauste *producirten Concerten* vom Kunstreichen Herrn *Archangelo Corelli* mit großem Lust und Wunder gehört . . ." (Vorrede zu seiner „Außerlesenen . . . Instrumental-Music" I, Passau 1701; Neudruck von Luntz in den Österreichischen Denkmälern XI, 2). In Österreich und Bayern versteht man aber unter „Produzieren" nur das Vorführen, nicht das Erzeugen oder Schaffen von Werken! Und wohlgemerkt, Muffats viersprachige Vorrede benutzt im deutschen Text das Wort „Konzert", im italienischen aber den Ausdruck *alcune bellissime suonate*, im französischen und lateinischen sogar „*symphonie*", was schlagend das Unverläßliche der damaligen Terminologie kennzeichnet.

[2]) Nach Hawkins (IV 312) lebten in England zeitweise ganze Familien davon, Corellis Drucke für die Dilettanten leichter lesbar umzuschreiben.

einer der verehrungswürdigsten Gestalten der ganzen Musikgeschichte.

Wenn gemeinhin Corellis Trios[1]) von neueren Kunstschriftstellern musikalisch höher eingeschätzt werden als die Solosonaten, so übersieht man, daß erstere auch, zumal in fugierten Sätzen, weit größere Kombinationsmöglichkeiten als letztere bieten. Bei den Kirchensonaten begleitete die Orgel, so daß besonders an chorische Besetzung zu denken ist; doch mögen auch unsichtbare Solisten mit den „hymnenartigen Gesängen", wie H. W. Riehl[2]) die Adagien nennt, zauberhafte Kontrastwirkungen erzielt haben, wenn deren welche je nach örtlicher Sitte und Leistungsfähigkeit ganz oder teilweis beim Graduale, Offertorium oder Benedictus eingelegt wurden[3]).

Die größte Verbreitung erfuhren Corellis Solosonaten und brachten ihm von Kollegen überschwängliche Lobestitel ein[4]). Das geschah mit vollem Recht, denn sie schufen den Geigern eine ganz wundervolle, zudem technisch verhältnismäßig leicht zu bewältigende Literatur. Wahrscheinlich haben ihm geigerisch für die Gestaltung seiner Kopfsätze Bibers Sonaten, für das Doppelgriffwesen die von Westhoff oder gar das Spiel des letzteren Virtuosen die Anregung gegeben, die er aber zu südlicher Gefälligkeit abrundete – tonsetzerisch freilich konnten ihn beide in dieser Hinsicht etwas unbeholfenen Deutschen nichts lehren, wiewohl sie die kühneren Harmoniker waren. Die mächtige Nachwirkung von Corellis Arbeiten spiegeln nicht nur die Namen Bach[5]) und Händel wieder, sondern auch J. G. Walther schrieb über das Thema zum Praeludium seiner 11. Sonate Orgelvariationen (Deutsche Denkmäler 26/27), bei denen der Vergleich mit dem Original reizvolle

[1]) Sechs aus op. 2 von A. Moffat (bei Simrock) und sechs aus op. 4 von H. Sitt (bei Peters) herausgegebene eignen sich trefflich zur Einführung ins Zusammenspiel und dürften bei keiner edlen Hausmusik fehlen.

[2]) „A. Corelli im Wendepunkt zweier musikgeschichtlicher Epochen."

[3]) Über solche Einlagen in Bologna, wo ganze Solo-Violinkonzerte während der Vesper gespielt wurden, siehe das 13. Kapitel von Dittersdorfs Selbstbiographie. In Deutschland (vgl. H. J. Moser, „Geschichte der deutschen Musik" II, 1 S. 341) schob man gern Mannheimer Sinfonie-Adagios ein. Fürstenau („Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden" I, 184) wieder teilt mit, daß in der protestantischen Neujahrsvesper 1674 der neu aufgenommene Violist J. J. Walther eine Symphonie auf der Violine spielte. Ich selbst erlebte noch 1882 in Herkulesbad-Mehadia Instrumentaldiminutionen *all' ongarese* über die M. Haydn zugeschriebene Messe „Hier liegt vor Deiner Majestät im Staub die Christenschaar" unter dem Primas der dort stationierten Zigeunerkapelle. Erdélyi Náczy.

[4]) So nennt ihn F. Gasparini in seinem *Armonico pratico al Cimbalo* (1713) *Virtuosissimo di Violino, vero Orfeo de' nostri tempi* und G. Reali im Vorwort der Corelli gewidmeten *Sonate e capricci* op. 1 (1709) den „Kolumbus im Ocean der Musik".

[5]) Er gestaltete u. a. die dreistimmige Fuge aus op. 3, Nr. 4 zu seiner großen h-moll-Fuge für Orgel um (vgl. Spittas Bach, I, 422).

Beobachtungen betreffs der Auszierungen gestattet[1]). Tartini benutzte noch 25 Jahre später die Gavotte aus Corellis 10. Solosonate als Variationenthema für seine geistvolle „Kunst der Bogenführung" und G. Valentini hat in der zehnten seiner *Sinfonie a tre* (1701) eine Corrente aus des Meisters op. 4 verarbeitet[2]). Daß auch Corellis berühmtes Variationenwerk *La follia*, die Schlußnummer seines op. 5, häufig nachgeamht worden ist, nimmt nicht Wunder[3]); als solche Kopie erscheint z. B. G. B. Tibaldis *Suario* (12 Sonaten a 3, 1704) über zwei Corellische Ostinati, das aber sein Vorbild technisch übertrifft, so in der 42. Veränderung durch stattliche Terzengänge.

Unter den vielen Zeitgenossen Corellis, welche Kompositionen veröffentlichten, interessiert der damals als Virtuose geschätzte G. Bonaventura Viviani (Innsbruck und Pistoja) in seinen *Capricci armonici da chiesa e da camera* op. 4 (1678) durch konzertante Haltung (Beispiele bei Torchi V 294), und der als Lehrer angesehene B. G. Laurenti (1644–1726) in Bologna mit angenehm spielbaren Kammersonaten op. 3 (1691), die noch heute pädagogisch verwendbar wären. Musikalisch bedeutender gab sich am gleichen Orte der Violoncellist Dom. Gabrielli mit Tanzsuiten op. 1, deren langsame Sätze besonders kantabel geraten sind, was durchwegs auch an den etwa gleichaltrigen 12 Triosonaten von G. B. Gigli zu loben ist. Beide überragt der Altbologneser Conte Pirro Albergati zumal in seinem *Plectro armonico* (19 Kammer-Triosonaten op. 5, 1687, Leopold I. gewidmet) durch tonsetzerischen Reiz, wovon z. B. das Presto der 6. Sonate mit dem allerliebsten Spiel verminderter Terzen zeugt, und in der echt venezianischen Ouvertüre zu seinem Oratorium *Il convito di Baldassara* mit mannigfachen Soloepisoden beider Violinen. Geigentechnisch allerdings konnte er es mit so namhaften Spielern wie A. Veracini und T. Vitali nicht aufnehmen, von denen ersterer als der berühmteste Darsteller gesangvoller Stücke galt, während man den zweiten im Pathetischen bewunderte, was auch in beider Kompositionen durch eine neue Subjektivität der Melodiebildung unverkennbar zutage tritt.

[1]) Vgl. dazu meinen Aufsatz „Zur Frage der Ornamentik in ihrer Anwendung auf Corellis op. 5" (Zeitschrift für Musikwissenschaft I, 287), wo nachgewiesen wird, daß die in Chrysanders Neudruck angeblich von Corelli stammenden Auszierungen seiner Adagios apokryph sind.

[2]) Da er dem Altmeister um 1708 auch eine Sonate seines op. 5 als *La Corelli* widmete, dürfte Geminianis Erzählung (Burney III, 553) von einer Rivalität beider, die Corellis Lebensabend getrübt, auf einem Irrtum beruhen; es müßte denn der Flötenkomponist Roberto Valentini gemeint sein; dieser ist mit 5 Violinsonaten *La Villeggiatura* (op. 13) lobend als ein Melodiker zu erwähnen, der bereits auf Tartini hinweist. Eine hübsche Sonate von ihm neugedruckt in A. Moffats „Meisterschule der alten Zeit" (Simrock).

[3]) Die beste Neubearbeitung des Stückes ist die von H. Léonard (auch mit Orchester), während z. B. diejenige von C. Thomson, der offenbar den Titel als „Wahnsinn" mißverstand, schroff abgelehnt werden muß. (Vgl. meine Abhandlung „Zur Genesis der Folies d'Espagne" im Archiv für Musikwissenschaft I, 3.)

Wann der Florentiner Antonio Veracini geboren und gestorben, ist leider unbekannt, doch soll er eine zeitlang bei der Großherzogin Vittoria von Toscana in Diensten gestanden haben. Seine Kirchensonaten op. 2 waren mir leider unzugänglich, aus seinen Triosonaten op. 1 (1692) und Kammer-Solosonaten op. 3 (1696) sind jedoch einzelne neugedruckt[1]). Betrachtet man sein drittes Werk als Ganzes, so kann er ob seiner herrlichen *Larghi* nicht hoch genug gepriesen werden, während die schnellen Sätze darunter zu leiden haben, daß sie vom Sequenzwesen einen allzu billigen Gebrauch machen. Nur wenig genauer sind wir über das Leben von Tomaso Vitali unterrichtet, der wegen seines uns schon bekannten Vaters G. B. V. auch *Vitalino* genannt wurde. Er soll 1665 in Bologna geboren sein und trat mit seinem Vater zur Kapelle Francescos II. von Modena über, in der er es bis zum Instrumentaldirektor brachte und als angesehener Lehrer[2]) zu hohen Jahren kam; er wird noch 1747 als im Amte befindlich genannt. Sein erstes Heft Triosonaten von 1693 fesselt durch breite Melodik, das zweite, im gleichen Jahr erschienene durch größere Satzkunst und gesteigerte Spieltechnik, wogegen nach Torchi (V 3,) sein *Concerto di Sonate* op. 4 von 1701 musikalisch etwas zurücktritt, das dafür aber durch schon zahlreiche Vortragsbezeichnungen geschichtliche Wichtigkeit hat. Wohl dem sonst verschollenen op. 3 entnahm F. David aus einer alten Dresdener Abschrift jene herrliche, von echtem Pathos erfüllte *Ciacona* über den Vierlingsostinato g f es d[3]), die man jedoch nicht mehr in seiner sehr anfechtbaren Bearbeitung öffentlich spielen sollte, sondern in der bis auf die stillosen Oktavengänge in einigen Variationen weit löblicheren von L. Charlier, die bei Breitkopf und Härtel in Brüssel erschienen ist.

Den ganzen Klangzauber der Spätvenezianer repräsentiert der fleißige Wiener Hofkapellmeister Antonio Caldara (1670 bis 1736), der zunächst als Violoncellist auftrat. Seine Triosonaten op. 1 von 1700 lassen trotz nur fragmentarischer Erhaltung eine bereits auf Tartini hinzielende Kantabilität ahnen, zu der in den Kammersonaten op. 2 bei den Tänzen noch ein ungemein prickelndes Tonspiel hinzukommt. Die 12 Kirchensonaten *à tre* (in alter, undatierter Abschrift auf der Berliner Staatsbibliothek) rechtfertigen durch satten Klang vollauf die Lobsprüche, mit denen sie schon die Zeitgenossen bedachten; sie werden allerdings noch durch

[1]) So je eine Trio- und eine Solosonate bei Wasielewski (Beilage Nr. 37 und 38) und eine Solosonate mit von G. Jensen ausgesetztem Baß bei Augener. In der geistvollen fis-moll-Sonate op. 3 Nr. 9 geht Veracini ausnahmsweise bis in die 4. Lage.

[2]) Neben seinen Söhnen wird L. A. Predieri als sein Schüler genannt; vielleicht ist es aber auch Ev. Fel. dall' Abaco gewesen (vgl. Conte Valdrighi e Ferrari-Moreni: *Cronistoria dei teatri di Modena* 1873).

[3]) Sie ist in seiner „Hohen Schule des Violinspiels" als Nr. 13 abgedruckt; dazu hat O. Respighi bei C. Schmidt & Co. in Leipzig auch eine Begleitung für Streichorchester und Orgel herausgegeben.

die wundervolle siebenstimmige Bdur-Sonate für vier Violinen, Bratsche, Violoncell und Kontrabaß in den Schatten gestellt, die zumal bei starker Besetzung Händels besten Arbeiten an hinreißender Wirkung nichts nachgeben würde[1]). Endlich spiegeln seine fünf Streichquadros – wahrscheinlich Alterswerke – durch solistische Episoden des Primgeigers zukunftweisend den Einfluß des Concertinostils auf die eigentliche Kammermusik wieder.

Als Corellis vielleicht ernstlichster Nebenbuhler unter den „geigenden Komponisten" seiner Zeit kommt der 1660 zu Verona geborene Giuseppe Torelli in Betracht. Er war 1686–95 Violinist bei S. Petronio in Bologna, dann unter Pistocchi Konzertmeister in Ansbach, kehrte jedoch 1701 nach Bologna zurück, wo er 1708 starb; während seiner deutschen Zeit ist er auch zweimal in Wien und einmal in Berlin nachweisbar[2]). Erfreut gleich in seinen dreistimmigen Kirchensonaten op. 1 (1686) das Kopfstück durch frisches Zugreifen und das Adagio der 3. Sonate durch jenen sinnig-elegischen Ton, der bald die Moll-Sizilianos der Neapolitaner durchziehen sollte, so sind die 12 dreistimmigen Gebilde seines gleichaltrigen *Concerto da camera* op. 2, wie schon J. G. Walther in seinem Lexikon richtig feststellte, Suiten, die aus je drei Tänzen bestehen[3]). Torellis verlorengegangenem op. 3 von 1687 (*Sinfonie*) wird das in Dresden unter Cx 997 handschriftlich aufbewahrte Trio entstammen, das hier unbeschadet seiner Trockenheit wegen einiger kniffliger Doppelgriff-Episoden der beiden Geigen im Schlußsatz zu nennen ist[4]).

Das vierte Werk (*Concertino da camera a Violino e Violoncello*, um 1690) wird stets mit einem Präludium eröffnet, dem zwei rasche Sätze, meist Tänze, folgen – so auch in der von Wasielewski mitgeteilten Probe (a. a. O. Nr. 35), die wegen der Orgelpunkteinleitung für den Wiener Hof geschrieben sein wird. Die je 6 Trio- und Quartettsinfonien op. 5 (1692 dem Kurfürsten Janwillem zugeeignet) streben eine bedeutsame Unterscheidung an zwischen kontrapunktisch-kirchlicher Sonatenschreibweise und den durch selbständige Haltung der Oberstimme auf den Konzerttypus zusteuernden Stücken, die Schering (a. a. O. S. 24) auch wegen der hinzugezogenen Bratsche treffend „quartettistische Konzertsinfonien" nennt. Die zwölf dreisätzigen *Concerti musicali a 4* op. 6 (1698) bewegen sich zwar noch im Gesichtskreis der Kirchensonate, weisen aber doch mit solistischen Stellen zwischen Ripieno-

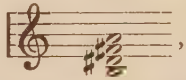
[1]) Ursprünglich bloß zweisätzig, wurde sie später durch ein Menuett und eine variierte Aria erweitert (Exemplar im Besitz der Wiener „Musikfreunde"). Wie meisterlich Caldara für Streichorchester zu schreiben verstand, lehrt überdies die Partitur seiner *Missa dolorosa* (von Mandyczewski in den Österreichischen Denkmälern XIII herausgegeben).

[2]) A. Schering, „Geschichte des Instrumentalkonzerts" S. 29, und A. Ebert „Attilio Ariosti" (1905, S. 19).

[3]) Sandberger hat daraus in der Einleitung zu dall' Abacos Werken (DTB II 1) ein anmutiges Menuett mitgeteilt.

[4]) Von J. G. Walther auch für Orgel bearbeitet.

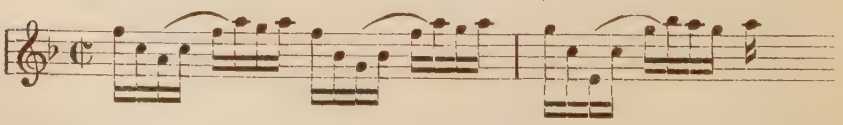
tutti auf sein nachgelassenes op. 8 hin[1]), jene 12 *Concerti grossi*, von denen sechs dem *Concertone* 2 *Violini di concertino*, die andern sechs einen Sologeiger gegenüberstellen[2]). Wir stehen hier also erstmals vor dem voll ausgewachsenen, als solches von vornherein komponierten Großkonzert und vor dem nachmals noch viel wichtiger gewordenen Konzert für Violine mit Orchester.

Fast noch interessanter als die Druckwerke sind Torellis handschriftliche Konzerte auf der Dresdener Bibliothek, die von fleißiger Benutzung zeugen[3]). So vor allem das brillante Solokonzert Cx 992, in dessen erstem Satz der Virtuose in Sechzehntelsequenzen bis zur 7. Lage emporklettert, während das Largo nicht bloß mit drei- und vierstimmigen Arpeggien aufwartet, sondern durch die Vorschrift *sopra il manico* („am Griffbrett") auch auf das schon von Ganassi her bekannte *Flautato* zurückkommt. (Natürlich waren sowohl hier wie in dem von Wasielewski abgedruckten Konzert die Arpeggien *ondeggiando*, d. h. in gebrochenen Wellenlinien auszuführen.) Der Schlußsatz enthält schon recht knifflige Doppelgriffe. Solche kommen auch in der e-moll-Kammersonate Cx 995 vor, noch dazu jener auf der Geige real unausführbare Akkord  , bei dem natürlich das h nur als kurzer Vorschlag gespielt werden kann. Es ist dies wohl ein Auftakt zu jenen fünf- und sechsstimmigen Klängen, welche die französischen Geiger alsbald zu gleicher Täuschung hinschrieben. Darf die in Rede stehende Sonate eine der dankbarsten Solonummern damaliger Zeit genannt werden, so stellt die d-moll-Triosonate Cx 999 Torellis glänzendstes Ensemblestück für zwei Violinen dar.

[1]) Es wurde 1709 von dem Bruder des verstorbenen Autors, dem Maler Felice Torelli herausgegeben. Die *Capricci* op. 7 scheinen verloren.

[2]) Das 5. Konzert neugedruckt bei Wasielewski (a. a. O., als Nr. 36), in G. Jensens *Classical Violin Music* (Augener) mit Klavierbegleitung.

[3]) Cx 989 und Cx 993 sind identisch mit den Nummern 7 und 8 des gedruckten op. 8. Ersteres in d-moll stehende Stück ist aber eigentlich ein Solokonzert, da die 2. Favoritgeige fast stets mit dem *Violino rinforzo secondo* geht, zeigt sich aber etwas leichter als beispielsweise Bachs a-moll-Konzert; schon deshalb, weil nirgends die 3. Lage überschritten wird. Es wirkt besonders reizvoll durch öfters eingeschobene Adagio-Soli und manche später bei Vivaldi und Bach so beliebt gewordenen Stricharten, wie



Das andere Konzert (in C dorisch notiert) wirkt höchst charakteristisch durch den stark ausgeprägten Gegensatz von Solo- und Tuttigedanken bei gleichbleibendem Ethos. Daß Bach beide Stücke gekannt hat, wird schon durch die Übertragung des 7. Konzerts der Sammlung auf die Orgel seitens J. G. Walthers sehr wahrscheinlich. Cx 1000 ist die *Sonata a Violino solo, Violoncello obligato e Cembalo* bei Wasielewski (a. a. O., Nr. 35).

Während mir des Krieges und Nachkrieges wegen die Werke von Bart. Bernardi nirgends zugänglich waren, bringt der Brescianer Giulio Taglietti (um 1660 geb.) schon in seinen zehn *Concerti a quattro* von 1699 eine Menge neuer und eigenartiger Spielfiguren und erweist sich auch in ebensoviel Solo-Kammersonaten op. 13 (1715) als Bogenspezialist mit allerlei Schlängelgängen, welche die deutschen Geiger freilich bereits seit Jahrzehnten kannten.

Man hat die vorsichtige Fassung des Quantz'schen Satzes über den Ursprung der Grosso- und Solokonzerte („Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen" S. 294) oft übersehen: „Torelli soll die ersten gemacht haben", sonst hätte man ihn nicht daraufhin bis in die neueste Zeit schlechtweg zu deren Erfinder gestempelt. Über Entstehung und ersten Sinn des Wortes „*Concerto* und „*concertato*" sprachen wir schon und sind ihm im Lauf der Darstellung noch oft begegnet; nach Fétis (*Biographie universelle*) hätte es 1587 der Neapler Violist Scipione Bargaglia erstmals angewandt[1]). Die Vorformen des *Concerto grosso* (Soloensembleepisoden zwischen Ripienosätzen) verfolgten wir bis zu M. Neris Sonaten (1651), Corellis Anordnungen von 1681/82 und dem darauf beruhenden *Armonico tributo* Muffats vom gleichen Winter. Die ersten ausgesprochenen Vertreter der neuen Gattung fand Schering (Instrumentalkonzert, S. 41) in zwei handschriftlichen Sinfonien der siebziger Jahre von Alessandro Stradella (Bibliothek Modena), der auch in einem Oratorium von 1676[2]) und zwei gleichzeitigen Festspielen sich dieser wechselnden Besetzungsart bediente. Zeitlich am nächsten stehen Stradellas Arbeiten die *Concerti grossi* von Georg Muffat, die laut Vorrede (in den Östereichischen Denkmälern) zu einem erheblichen Teil schon mindestens ein Dutzend Jahre vor der Drucklegung (1701) komponiert worden sind[3]). Es sind zumeist Suiten von ansehnlichem Wert, an deren Kopf eine französische Ouvertüre (*Grave-Allegro-Grave*) steht; auch das Einschieben freier langsamer Sätze, etwa einer *Aria* oder *Passacaglia*, zwischen die Tänze weist auf französische Gepflogenheiten. Die technischen Ansprüche gehen nirgends über Corellis Maß hinaus (der höchste Ton ist das aus der 3. Lage abzustreckende e'''); dagegen fällt die große Anzahl dynamischer Bezeichnungen — *diminuendi* bis zum *ppp* usw. — auf, und da wir durch Cristoforis Zeugnis von 1712 über Corellis fabelhafte

[1]) Malvezzis Ausdruck von 1589 „*concerto grosso*" ist nur eine zufällige Zusammenstellung und hat noch nicht den späteren Wortsinn. Dagegen beachte man den Titel von E. Bottrigari's (A. Benelli's) Dialog *Il desiderio, overo le concerti di varie stromenti* (1594); noch frühere Belege s. o. S. 57.

[2]) Anscheinend ist mit diesem auch die auf das Oratorium *Saint Jean Baptiste* des Frederici (ebenfalls von 1676) bezogene Stelle bei Lavoix, *Histoire de l'instrumentation* S. 199 gemeint.

[3]) Von ihrem Verhältnis zu seinem *Armonico tributo* war schon früher die Rede.

Orchestercrescendi unterrichtet sind, die freilich in seinen Werken nirgends eingetragen stehen[1]), so kann man in seinem Verehrer Muffat den indirekten Beweis dafür erblicken, daß der römische Geigenmeister diese Vortragsart auch schon 1682 gepflegt hat. Ein Stück wie Nr. 12 mit der großen Chaconne kann selbst neben Händels *Concerti grossi* ehrenvoll bestehen; daß Muffat diesem und auch J. S. Bach wohl vertraut gewesen, ist an wörtlichen Zitaten nachgewiesen worden.

Die 1698 erschienenen *Concerti grossi* des G. L. Gregori, *Musico di Violino* in Lucca, sind „thematisch und geigerisch uninteressant", doch haben sie den bei Stradella noch etwas unausgeprägten Tuttigedanken befestigt[2]) und die Viersätzigkeit der Kirchensonate auch für das Großkonzert normiert[3]). Die sechs *Concerti grossi* von Alessandro Scarlatti sind trotz ihres musikalischen Wertes in der Konzerttechnik auffallend rückständig; dagegen arbeitet er in seinem Oratorium *Il sedecia* (vor 1706) dauernd mit Wechsel von *Ripieno* und *Concertino*, was zumal die italienische Ouvertüre (*Spirituoso-Adagio-Allegro*) schier zum Violinkonzert stempelt. Fortschrittlicher wirken Domenico Scarlattis zwölf *Concerti grossi* (handschriftliche Partitur von 1744 in Brüssel), die aber erst aus seines Freundes Händel reifster Epoche stammen und durch die Fülle der „Manieren" den Eindruck von uminstrumentierter Klaviermusik machen; das sechste, in D-dur, könnte mit seinem edlen *Largo* und einem opernhaften *Allegro con furia* auch heute noch Wirkung ausüben.

Aus mehrfachen Gründen fesselt die Gestalt des *Dilettante Veneto* Tommaso Albinoni (1674—1745), der auch in München 1722 nachweisbar ist, als er bei der Aufführung seiner Oper *Li veri amici* selbst eifrig im Orchester mitgeigte. Haben seine zwölf Kirchensonaten *a tre* op. 1 (1694) einen Sebastian Bach zu drei seiner schönsten Klavierfugen inspiriert[4]) und zwei Konzerte seines op. 2, die bedeutsam die Dreisätzigkeit festlegen, J. G. Walther zu Orgelübertragungen angeregt[5]), so hat es ein seinen Werken 5 und 6 gemeinsames Thema Meister Händel angetan[6]). Auch in op. 4 (vermutlich 1704) begegnen ganz prächtige, schwung- und effektvolle Stücke, so etwa das zweite Allegro der 4. Sonate, die ganzen Sonaten Nr. 2 und 5, welch letztere mit einem rauschenden quasi-*moto perpetuo* zu Ende geht. Sein bestes und bedeutendstes Werk haben wir jedoch in den *Balletti e sonate a tre* op. 8 mit vielen

[1]) Nur in seinem Weihnachtskonzert gibt Corelli die Spielvorschrift: „*Arcate sostenute, e come stà*", d. h. „Mit breiten Strichen und ohne Verzierungszutaten".

[2]) Schering a. a. O., S. 44.

[3]) Sandberger in der Einleitung zu dall' Abaco (a. a. O.).

[4]) Spitta, Bach I, 427 mit dem Abdruck einer ganzen Albinonischen Fuge ebenda.

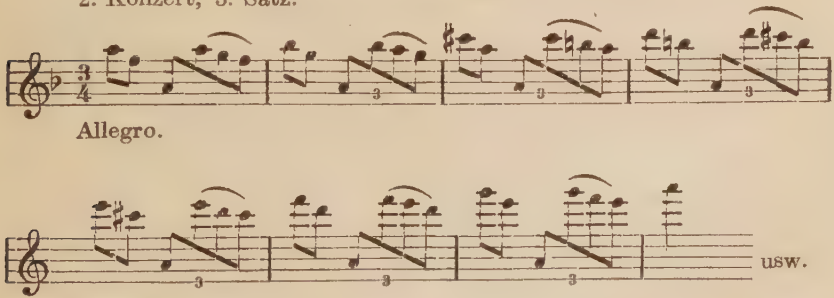
[5]) Schering a. a. O., S. 74 f. mit Analyse des 4. Konzerts.

[6]) Mit seiner „philisterhaftesten Trockenheit", wie Wasielewski („Die Violine und ihre Meister") sagt, hat es also eine eigene Bewandtnis!

ganz meisterlichen Kanons und Fugen vor uns, neben denen die Konzerte ein wenig in den Schatten treten. Doch müssen jene aus op. 7, bei denen statt 2. Violine und 2. Bratsche zwei Oboen aufgeboten werden, zauberhaft klingen, und ein einzelnes in C-dur (das beste in Le Cene's Sammelwerk „*Concerti a 5*" von 1718) bringt als Adagio einen ergreifenden Zwiegesang zwischen Prinzipal- und erster Chorvioline[1]).

Der bereits als angeblicher Rivale Corellis erwähnte Florentiner Giuseppe Valentini (1681 bis gegen 1740) erweist sich schon in ungewöhnlichen Werktiteln wie den *Bizzarrerie* op. 1, den *Idee* op. 4, den *Villeggiature armoniche* op. 5 oder den zärtlichst einer ungenannten Schönen gewidmeten *Allettamenti* (Leckerbissen) op. 8 als ein unternehmender Kopf, der z. B. den langsamen Satz einer Sonate aus op. 1 (damals unerhört!) mit einem alterierten Terzquart-Akkord zu eröffnen wagt. Trotz sehr ansehnlicher Fugen in den Werken 1 und 3 und rühmenswerter Erfindungsgabe in den bis zur 6. Lage hinaufkletternden Variationen über die abwärtsgehende B-dur-Skala in seinem vierten Opus läßt er es doch an tonsetzerischer Selbstzucht fehlen — was das Talent betrifft, konnte er es mit Albinoni aufnehmen und hat ihn auch rein geigentechnisch überflügelt; so besonders in op. 8; woraus die Passagen der zehnten Nummer nicht nur in Bachs E-dur-Konzert, sondern namentlich auch bei den Italienern der nächsten Generation Schule gemacht haben[2]). Seine recht homophonen 12 *Concerti grossi* op. 7 (1710) weisen einmal durch die Erweiterung des *Concertino* zum „*Quadro*" (mit Bratsche!) auf Geminiani voraus, dann fesseln sie durch das mit Arpeggien, Tremoli und sonstigem Rüstzeug betonte Uebergewicht der 1. Solovioline, wobei sich glänzende Sequenzbildungen nachstehender Art ergeben[3]).

2. Konzert, 3. Satz.

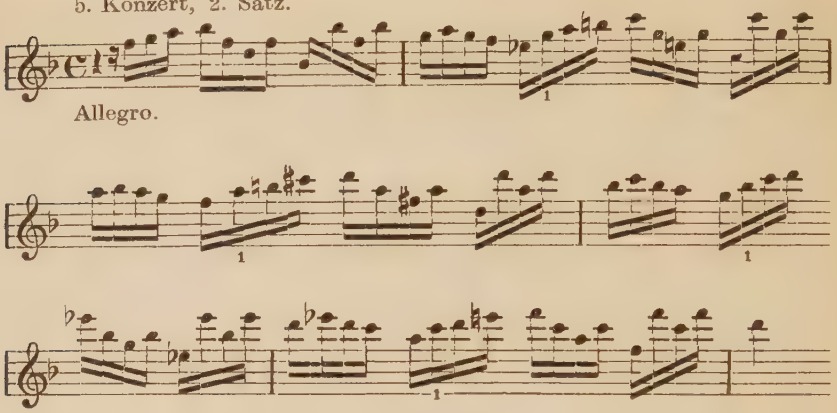


[1]) Die von Eitner willkürlich als op. 6 bezeichneten sechs Konzerte sind identisch mit der ersten Hälfte von op. 7. Die von Fétis als op. 9 angeführten zehn Konzerte konnte ich bis auf ein Beispiel bei Corrette sonst nirgends finden.

[2]) M. Corrette teilt in seinem „*Art de se perfectionner dans le Violon*" zwei Allegrosätze aus Valentinis sonst unbekanntem zehnten Werk mit.

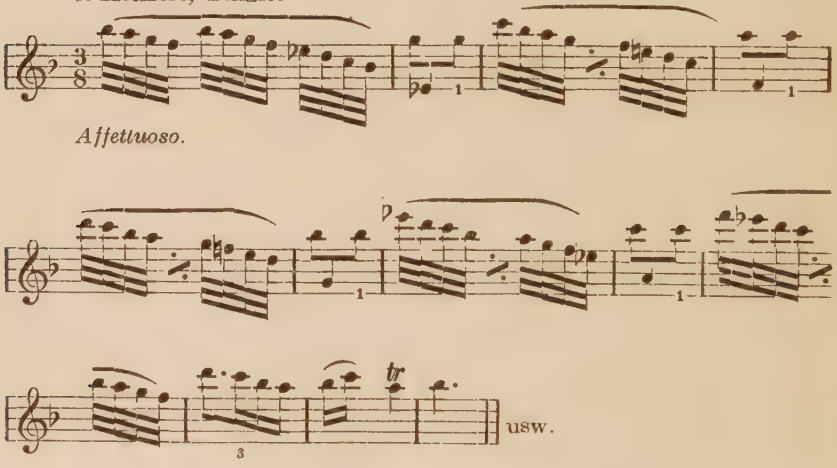
[3]) Die vortrefflichen Fingersätze stammen von Corrette.

5. Konzert, 2. Satz.

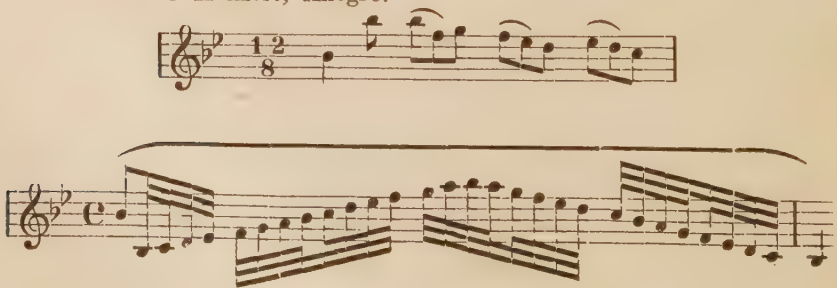


usw. Ebenso in Sequenzen abwärts.

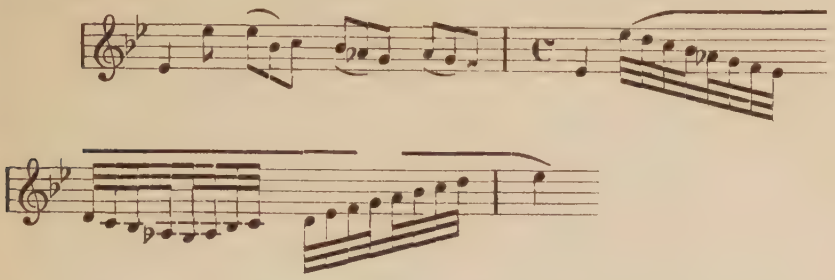
5. Konzert, Finale.



8. Konzert, Allegro.



oder:



Ganz prächtig muß trotz geringeren musikalischen Wertes Valentinis 11. Konzert klingen, dessen Concertino aus 2 × 2 Geigen besteht, die sich gern paarweise kanonisch gegenübertreten, übrigens laut Titel auch chorisch verstärkt werden können[1]).

Kommen wir nun zu den *Concerti grossi* Corellis, so dürfen diese wegen ihres hohen Eigenwertes ebensowenig als bloße Vorstufen zu den Leistungen späterer Meister aufgefaßt werden wie etwa die Sinfonien von Haydn und Mozart als Anläufe zu denen Beethovens. Gewiß erscheint es schwer, wo nicht unmöglich, sich neben den Grossokonzerten des Riesen Händel zu behaupten, und dennoch gelingt es denen Corellis: bald träumt er unter wolkenlosem italienischen Blau, bald schnurrt er vergnüglich als alter Hagestolz durch das Marktgetriebe der Welt, versteigt sich in Gedanken gar zu solch burschikoser Wirtshausszene wie der Sarabande im zwölften, dem merkwürdig periodisierten *Vivace* im 6. Konzert und schwelgt bei leichtester Spielbarkeit im Wohlklang des 5. Adagios, des 6. Largos, wenn er nicht gar mit dem entzückenden Weihnachtspastorale des 8. Konzerts die Christnachtsinfonien seines Vorgängers Torelli (Anhang zu dessen op. 8)[2]) und seines bescheidenen Nebenmannes Francesco Manfredini[3]) überstrahlt. Auch als achtes der zwölf *Concerti grossi* op. 1 von P. A. Locatelli (1721) und handschriftlich von dem Bolognesen Gaetano Maria Schiassi fand ich solche *pastorale per il Santissimo Natale*, letzteres mit seinen Echos ebenfalls ein ganz zauberisch klingendes Stück. In Corellis *Concerti grossi*, die bei den Zeitgenossen einen ebenso gewaltigen Erfolg wie seine anderen Werke hatten, würden unsere Dilettanten eine weit passendere Literatur von hohem musikalischem Wert finden, als daß sie mit unzulänglichen Mitteln Beethovens letzte Quartette verunstalten! Viel Einzelnes wäre noch zum Preise dieser Werke zu sagen, doch ist die Würdigung tonsetzerischer Qualitäten hier nicht unsere eigentliche Aufgabe.

[1]) Über N. Matteis als einen der frühesten Vertreter des Solokonzerts siehe das nächste Hauptstück.

[2]) Schering a. a. O., S. 46, schwankt, ob er Corelli oder Torelli den Preis zuerkennen soll.

[3]) Als letztes in seinen 12 *Concerti grossi* op. 2 von 1709; Neudruck in Scherings „Perlen alter Kammermusik" (Kahnt).

Daß Corelli nicht mehr veröffentlicht hat, lag weniger an seiner langsamen und bedächtigen Arbeitsweise[1]) denn an der Fülle der ihm obliegenden Verpflichtungen als Dirigent, besonders aber als Lehrer, den Talente aus aller Herren Ländern aufsuchten. Von seinen später noch zu besprechenden Schülern seien hier nur angeführt J. B. Anet, G. St. Carbonelli, die mit Händel befreundeten Brüder Castrucci, Fr. Gasparini, Fr. Geminiani, P. A. Locatelli, M. Mascitti, G. Mossi und G. B. Somis, der aber auch bei Vivaldi studiert hat[2]). Ueber Corellis persönliches Können als Geiger fehlen alle zuverlässigen Angaben[3]). Am 10. Januar 1713 starb der allverehrte Meister und wurde mit großem Gepränge neben Raffael im Pantheon beigesetzt. So lange noch direkte Schüler von ihm in Rom lebten, feierten sie alljährlich seinen Todestag durch Aufführungen seiner Werke. Kardinal Ottoboni und Pfalzgraf Wilhelm schmückten die Grabstätte des Verewigten mit rühmender Inschrift, und anläßlich der 200. Wiederkehr seines Todestages stiftete ihm sein Geburtsort Fusignano ein Denkmal in Gestalt eines Marmorreliefs. Seine Musik aber ist neuerdings vor allem in den *Collegia musica* deutscher Universitäten neu auferstanden.

---

[1]) Über eine Stelle mit Quintenparallelen in der 3. Sonate seines op. 2 entspann sich 1685 ein großer literarischer Streit; doch hat hier sicher nicht Flüchtigkeit, sondern bewußte künstlerische Absicht zu dem angeblichen Vergehen geführt.

[2]) Daß auch C. Tessarini, wie Fétis und Wasielewski meinen, ein Schüler Corellis gewesen sei, möchte ich bezweifeln, da seine ganze Art eher auf Vivaldi weist; allerdings hat sich auch Locatelli im Lauf seiner Entwicklung weit von Corelli entfernt.

[3]) Vergleiche das früher über seine Geigen und seinen Aufenthalt in Neapel Gesagte; desgleichen die Szene mit dem ungeduldigen jungen Händel in meinem schon erwähnten Aufsatz „A. Corelli und A. Lolli". Die Aussage eines ungenannten Zeugen bei Hawkins (IV. 310), Corelli habe beim Solovortrag das Gesicht verzerrt, wobei seine Augen feuerrot geworden seien und wie im Todeskampf rollten, hat nach dem sonstigen, eher apollinisch anmutenden Bild des Mannes wenig Wahrscheinlichkeit für sich.

III. Hauptstück.

Das Violinspiel während des 17. Jahrhunderts in Deutschland.

Wann und wo in Deutschland erstmals eine Violine erklungen ist, wird sich wohl nie genau feststellen lassen. Da die frühesten Erwähnungen, z. B. 1604 bei V. Haußmann, die „Violin" schon durchaus nicht mehr als etwas Besonderes und Ungewohntes betrachten, so wird sie hier kaum wesentlich später als in Italien aufgetreten sein, was denn auch bei den mannigfachen Handelsbeziehungen der Fugger usw. fast selbstverständlich erscheint[1]). Eine gewisse Vermittlerrolle mag dabei Orlando di Lasso als der internationale Großmeister damaliger Tonkunst gespielt haben, der 1560 bis 1594 Oberkapellmeister am Münchener Hof gewesen ist und so Italien auch geographisch nahe stand. Ein prachtvolles Bild von 1570, das ihn mitten unter seinen Musikern darstellt[2]), läßt erkennen, daß das Instrument, welches der am Spinett sitzende Orlando unter dem Arme hat, nur eine Violine sein kann, während sein Nachbar zur Rechten noch eine alte Viole hält. So wird er mit dem in einem Brief vom 11. September 1573[3]) erwähnten *Anthonio violista* also vielleicht auch schon einen Violinisten gemeint haben.

Wenn der 1564 in Regensburg geborene und 1628 zu Augsburg gestorbene Lassoschüler Gregor Aichinger in seinen 1607 veröffentlichten *Cantiones ecclesiasticae* ein *Canzon con 2 Cornetti siue Cornetto e Violino* bringt, das ein wenig an die Satzweise S. Rossis erinnert, so könnte man bei völlig gleicher Schreibart Violinenbenutzung auch schon auf seine *Ricercare* von 1595 und 1606 vor-

[1]) Man lese als anziehendes Kulturbild Sandbergers „Bemerkungen zur Biographie H. L. Haßlers und seiner Brüder" im 5. Band der Bayerischen Denkmäler.

[2]) In einem Psalmbuch der Münchner Staatsbibliothek von Hans Milich. Vgl. Kobell, „Miniaturen und Initialen" (1892), letztes Bild.

[3]) Abgedruckt in Sandbergers Beiträgen III und bei La Mara, Musikerbriefe I, 18. Vielleicht rührt von Orlando auch jenes „*dies irae*" her, das seine ehemalige Schülerin, die Erzherzogin Maria in Graz, 1582 von ihrem Münchener Bruder erbat, „*componirt* wie manns mit den geygen hat". (B. A. Wallner „Musikalische Denkmäler der Steinätzkunst", 1912, S. 99.). Ob darunter schon Violinen zu verstehen sind, läßt sich natürlich nicht mehr feststellen. Zu Orlando vgl. auch oben S. 20.

datieren[1]); aber damit verließen wir den festen Boden urkundlicher Tatsachen. Die Anwendung von Violinen in zwei Sinfonien seiner *Flores musicae* von 1626 braucht angesichts gleichzeitiger Werke mit derselben Besetzung von Schütz nicht mehr aufzufallen.

Wie in Italien die Kanzone und Sonate, so beherrscht in Deutschland die Suite die Frühgeschichte der Violine. Die Keimzelle dieser „Folge" ist die Bereicherung eines geradtaktigen Tanzliedes um seine „Nachtanz"-Variation in schnellem Dreitakt (= *proportio tripla*, daher „Proporz"), wofür z. B. die 77 vokalen Tänze des Christoph Demantius von 1601 zeugen, von denen 42 „auch ohne Text können gebraucht werden". Das sind also kleine villanellenartige Instrumentalzweier, in denen hübsche Wechsel zwischen Dur und Moll begegnen und auch schon die Sequenz als Baugedanke auftritt, während z. B. seine erste sechsstimmige Gagliarde in den *Conviviorum deliciae* von 1608 bereits unter dem fruchtbaren Formgesetz der strengen Imitation steht und der fünf Jahre später erschienene *Fasciculus chorodiarum* endlich ausgesprochen instrumentales Laufwerk die ganze Tonleiter auf- und abwärts bringt[2]). Die Entwicklung der entsprechenden metrischen Umbildung kann man am besten an Valentin Haußmanns Tänzen[3]) sowie den „Neuwen Paduanen und darauff gehörigen Galliarden . . . componiert durch Joannem Moellerum . . . Hofforganisten zu Darmstadt" 1601 und 1612[4]) studieren.

Schon einige Generationen vorher hatten italienische Lautenisten diese Form der „Variationensuite" auch noch durch andere metrische Veränderungen auf drei Sätze gebracht, die man schließlich gern durch eine *Intrade* („Auffzug") und eine *Toccata per sonare nel fine del ballo* einrahmte und durch den Wechsel von Dur und Moll belebte. Gegen das Ende des 16. Jahrhunderts kam überdies die Tendenz hinzu, die Tänze ethnographisch möglichst bunt aus deutschen, französischen und italienischen Typen zu mischen, worin Frankreich vorangegangen sein dürfte; denn die Attaignantsche Sammlung von Claude Gervaise und Etienne Dutertre (vergl. oben S. 19f.) ordnet die Reigen nach Ursprungslandschaften (Champagne, Languedoc, Poitou usw.). Um 1600 veröffentlichte man in Deutschland die verschiedenen Gattungen für sich nach Dutzenden gebündelt und überließ die Zusammenstellung dem Belieben der Stadtpfeifer oder Ratsgeiger je nach persönlichem Geschmack oder örtlichem Brauch. Erst mit Th. Simpson, Schein, Peurl, Posch wird es nahezu ständige Gewohnheit, daß die Komponisten die Tanzfolgen bestimmen und uns „fertige

---

[1]) Eines davon in Riemanns „Alter Kammermusik". Im 10. Band der Bayerischen Denkmäler hat Th. Kroyer eine reiche Auswahl seiner Werke herausgegeben. Die vier Kanzonen *a 5* in seinen *Sacrae Dei laudes* von 1609 sind nur unvollständig erhalten.

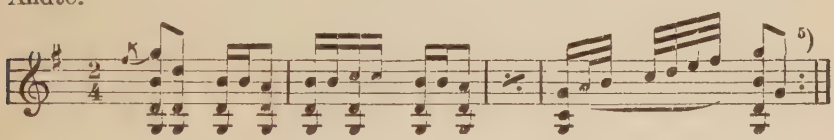
[2]) Zahlreiche Beispiele in F. M. Böhmes „Geschichte des Tanzes" II.

[3]) Neudruck im 16. Band der Deutschen Denkmäler (F. Bölsche).

[4]) Exemplar auf der Universitätsbibliothek Göttingen.

Sträußchen überreichen[1])"; der gegenseitige Variationenzusammenhang spukt aber abklingend noch über Froberger hinaus leise weiter. Das ist die eigentliche Suite oder Partita[2]), die beim Auftreten der Violine mit Vorliebe aus *Pavane-Gagliarde-Allemande* oder *Courante* bestand, daneben aber auch bald vier-, fünf- und sechssätzige Formen entwickeln sollte, von denen sich seit der Jahrhundertmitte das *Praeludium* am breitesten auswuchs[3]).

Suchen wir die höhere deutsche Violinkunst, soweit sie nicht einfach die welsche kopierte, aus dem Wesen der einheimischen Volksmusik herauswachsen zu lassen, so ist bei den deutschen Dorfgeigern wie überhaupt bei den Germanen bis nach Schweden hinauf der einzelne Fiedelmann typisch, der sich unter Zuhilfenahme der tieferen leeren Saiten ganz allein das Tanzorchester zusammenkratzt. Gewiß uralt ist der Ditmarsische „Schülper Bar", den Selle[4]) 1860 aufzeichnete:

Andte.

Dieser Hang zur Harmonik und Akkordik ist tief im germanischen Musiksinn begründet und hebt auch das deutsche Violinspiel des 17. Jahrhunderts immer wieder gegen das italienische ab. Wichtig als frühes Denkmal dieser Eigenart ist die deutsche Violintabulatur Nr. 14976 des Germanischen Museums in Nürnberg (1613), deren Schreiber sonst als Musiker nicht bekannt geworden ist[6]). Den Inhalt bildet ein weit höherer Hundertsatz an Volksliedübertragungen als in den italienischen Parallelhandschriften (s. o. S. 62); daneben stehen Instrumentaltänze z. B. aus H. L. Haßlers „Lust-

[1]) H. Kretzschmar im „Führer durch den Konzertsaal" I.

[2]) Vgl. „Zur Geschichte der Suite" von T. Norlind (7. Sbd. der JMG.). Das italienische Wort *partita*, aus dem lateinischen *partes* = Teile abgeleitet, wurde, in „Partie" oder „Parthei" verdeutscht; so schon im „wohl geplagten doch nicht verzagten Cotala" (Freiberg 1690): „Einer fragte uns, ob wir keine Sonaten oder andere auff Instrumente gesetzte Sachen bey uns hätten? Ich sagte ja, schloß mein Felleiß auff und nahm etliche Stücke und Partheyen heraus."

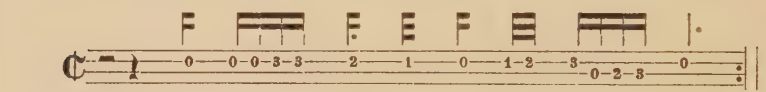
[3]) Norlind weist es (a. a. O.) schon um 1637 in einem dänischen Klavierbuch nach. Da es den Lautenisten zunächst dazu dienen sollte, die Stimmung des Instruments zu prüfen, blieb es noch lange vorzugsweise auf akkordische Setzart beschränkt.

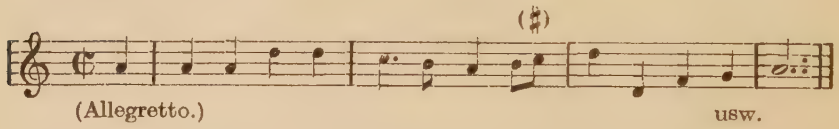
[4]) F. M. Böhme (a. a. O., II, Nr. 346).

[5]) Man sehe auch die von Halvorsen in der Edition Peters herausgegebenen 17 Slåtter, d. h. norwegische Bauerntänze.

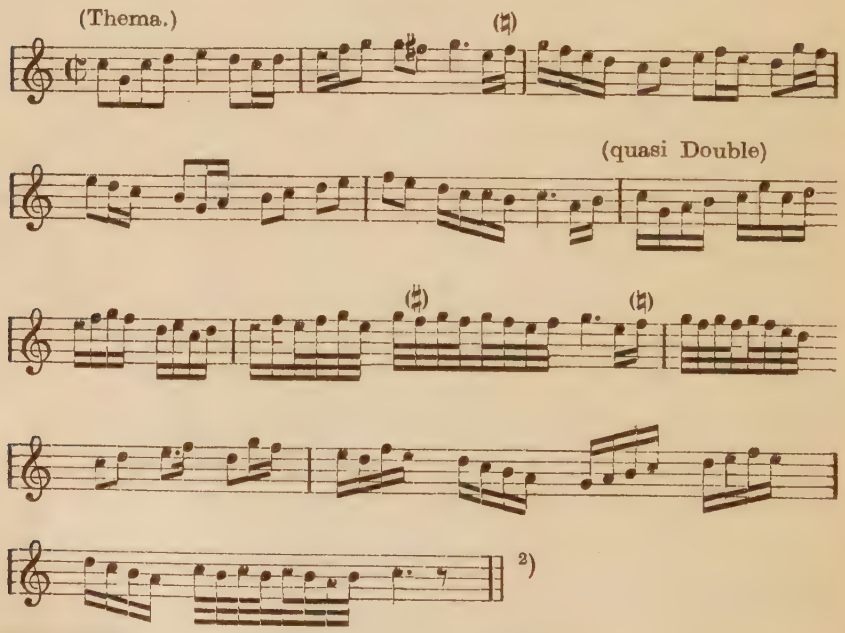
[6]) „Johann Wolff Gerhard bin ich genanndt, / Zu Nürnberg ist mein Vatterlandt, / Pappier ist mein Acker, / damit Schreib ich wacker." (Vgl. ein Faksimile in Joh. Wolfs „Handbuch der Notationskunde" II 234.)

garten“ (1601) und von G. Hase[1]). Da wir es hier bestimmt mit einer Prinzipalstimme zu tun haben, so sind auch die technischen Ansprüche höher als dort, wo es sich vielleicht bloß um eine Mittelstimme handelte. Als Muster der Uebertragung — der *Accordo* ist g d a' e'' — gebe ich den Anfang des ersten Stückes:



Der Rolandt.

(Allegretto.) usw.

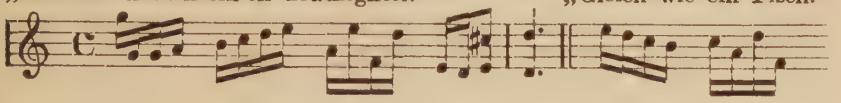
Sehr lehrreich sind die ausgeschriebenen Diminutionen an den Teilwiederholungen, die man sonst der Improvisation überlassen und deshalb gar nicht aufgezeichnet hat; kein Zweifel, daß wir es da mit einer bedeutsamen Vorstufe der Bachschen *Doubles* zu tun haben, wie „Ein gutes Däntzlein“ zeigen mag:



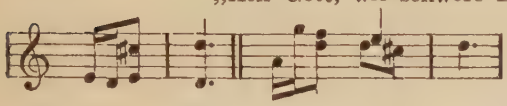
[1]) Nachweise bot G. Beckmann a. a. O.

[2]) Da die diatonische Kleingeigentabulatur mit den Ziffern den Finger, nicht wie die chromatische den Bund angibt, überläßt sie die Versetzungszeichen gleich der damaligen Gesangschrift dem Herkommen.

Und nun noch einige Beispiele für das erstmalige Auftreten von Doppelgriffen:

„Ach wie unmenschlich Traurigkeit."

„Gleich wie ein Fisch."

„Ach Gott, wie schwere Pein."



Auch sonst enthält Haßlers herrlicher „Lustgarten" eine Reihe von Instrumentalsätzen, unter denen besonders die abschließende Gagliarde *à 6 v.* jeder Suite von Bach oder Händel zur Zierde gereichen würde. Drei doppelchörige Kanzonen zu acht Stimmen befinden sich in seinen *Sacri concentus* von 1601, in der 2. Auflage von 1612 noch um ein Ricercar vermehrt[1]), die alle seine Vorbilder A. und G. Gabrieli erreichen, wenn nicht gar an feinem Kontrapunktdetail und edler Sangbarkeit übertreffen. Dann ist Val. Haußmann aus Gerbstädt wegen jener *Passameza a 5 per Un Violin, Un Cornetto, Altus, Tenor, Basis* hervorzuheben, die er seinen „Intraden" von 1604 anhängte und laut Vorrede „vor dieser Zeit zu Hamburg den Instrumentisten daselbst gesetzet" wahrscheinlich also den „engelländischen Geigern", die uns noch öfters beschäftigen werden. Sie stellt das erste größere Variationenwerk dar, das die Violine als führende Stimme vorschreibt, und ist den zehn Jahre später publizierten Arbeiten S. Rossis auf dem gleichen Gebiet durchaus gewachsen, wenn auch spieltechnisch etwas bescheidener[2]).

Müssen wir uns den musikalisch oft ganz köstlichen sieben Tonwerken des Melchior Franck gegenüber auf bloße Instrumentalsammlungen beschränken, da er vom Geigerstandpunkt über seinen Lehrer H. L. Haßler hinaus nichts Neues bringt, so auch bei den Sachsen Joh. Ghro und Balt. Fritzsch, jenem Val. Otto aus Leipzig, dessen allerliebsten Tänzen von 1611 man ihre Entstehung in Prag anmerkt, und Georg Engelmann, ebenfalls aus der Pleißenstadt, dem Schwaben Er. Widmann und dem Oesterreicher Paul Peuerl[3]), evangelischem Organisten in Steyr, der durch viersätzige Variationensuiten (schon 1611) eine musikgeschichtlich anerkannte Priorität besitzt. Etwas fortschrittlicher ist die Geigen-

[1]) Neudruck von G. Auer im 24. und 25. Band der Deutschen Denkmäler.

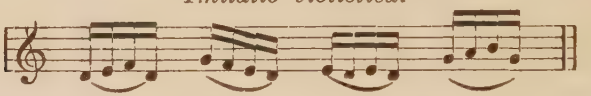
[2]) Neudruck von F. Bölsche im 16. Band der Deutschen Denkmäler.

[3]) Wegen der verschiedenen Namensschreibung bringt Eitners Quellenlexikon seine Arbeiten an getrennten Stellen.

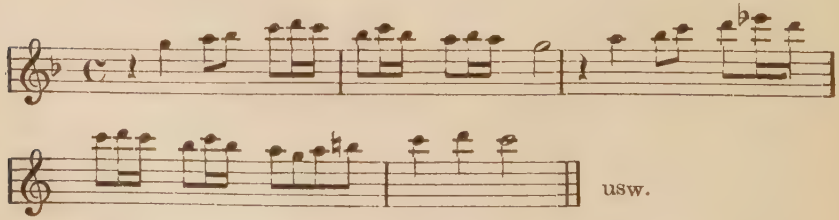
technik in den zusammengehörigen Tanzpaaren zweier Druckwerke des Laibacher Organisten Isaac Posch von 1618/21, dessen Vorwort auch auf genaue Unterscheidung von *f* und *p* dringt und bei dem Dannenberger Kapellmeister Joh. Schultz (*Scultetus*, 1582 bis 1653), dessen „Lustgarten" von 1626 durch geschickte Ausnutzung des Tonleiterwesens und lange, stets aber noch in Sechszehntelnoten ausgeschriebene Triller das Violinspiel förderte. Ueber die *Terpsichore* des M. Praetorius wird im Zusammenhang mit dem französischen Violinspiel zu sprechen sein.

Eine besondere Vorliebe für die Violine, trotzdem die Orgel sein Hauptinstrument war, muß der berühmte Samuel Scheidt in Halle (1587–1654) besessen haben, in dessen *Tabulatura nova*[1]) von 1624 für Tastengeräte wiederholt folgende Figuren begegnen:

Imitatio violistica.



Nach seiner Erläuterung ist das „eine besondere Art, gleichwie die Violisten mit dem Bogen schleiffen zu machen pflegen". In einem der frühesten deutschen Werke mit Generalbaß, der *Paduana in gratiam Musices studiosorum concinnata* (1621)[2]) hat Scheidt bei einem ausgedehnten Variationszyklus, der *Canzon a 5 voc. super* „O Nachbar Roland" das Streichertremolo verwendet und diese Manier zugleich auf die Orgel übertragen.

Während der hochbedeutende, liebenswürdige Leipziger Thomaskantor J. H. Schein (1586–1630) mit zwei ausgezeichneten Kanzonen die besten italienischen Sonatisten in die Schranken rief und in seinem *Banchetto musicale* (1617) der fünfsätzigen Variationensuite klassische Muster schuf, ohne darin aber virtuosisch irgend neue Wege zu beschreiten, erweiterte sein Nürnberger Zeitgenosse Joh. Staden (1581–1634) wenigstens mit seiner nachgelassenen *Sinfonia a 4* (Nr. 35 seines *opus posth.* von 1634) den Tonumfang der deutschen Violinisten durch Gänge folgender Art (*per Violino o Cornetto*):

[1]) Neudruck von M. Seiffert im 1. Band der Deutschen Denkmäler.
[2]) Je eine schöne *Paduane* und *Courante dolorosa* daraus in Riemanns „Alter Kammermusik".

Vielleicht kommen diese Sequenzen auch schon auf Rechnung seines Sohnes Siegmund Theophil Staden, der 1627 nach Berlin geschickt worden war, um sich bei dem dortigen englischen Hofmusiker Walter Rowe auf der *Viola bastarda* und bei dessen Sohn im Violinspiel zu „verbessern".

Mit diesen beiden „engelländischen Geygern" sind wir bei einer wichtigen musikgeschichtlichen Erscheinung angelangt, jenen Musikern, die zumal seit dem sie in ihrer Heimat beengenden Schauspieleredikt von 1572 scharenweis den Kontinent überzogen, um sich als Komödianten, Tierbändiger, Messerschlucker, Tänzer, aber auch oft als sehr ernsthafte Instrumentalkünstler Hofgunst zu gewinnen. So treffen wir Shakespeares Hauptkomiker W. Kemp[1]) an der Spitze einer derartigen Truppe 1586 in Holland, bald auch in Dänemark, von wo seine Gesellschaft über Lüneburg nach Dresden ging; auch bei der Bürgerschaft, z. B. in Frankfurt, Münster usw. erhielten solche Banden reichen Beifall. Wahrscheinlich mit derjenigen des John Spencer („Junker Stockfisch") gelangten die beiden Rowe 1614 an den Berliner Hof, wo der ältere als vermutlicher Schüler des berühmten Alfonso Ferrabosco (siehe das 5. Hauptstück) die Prinzessinnen unterrichtete[2]) und bis zu seinem erst 1671 erfolgten Tode ganze Geschlechter von Gambisten und Geigern erzog[3]). An Kompositionen lassen sich ihm vielleicht einige bescheidene, mit W. R. gezeichnete Stücke in Kassel zuweisen[4]). Ein anderer Virtuose dieser Art, John Price, wurde von Stuttgart her in Dresden als Kammermusikdirektor angestellt. Den zunächst als Lautenist und Gambenspieler in braunschweigischen und hessischen, dann in dänischen Diensten befindlichen Madrigalmeister John Dowland werden wir in englischem Zusammenhang zu besprechen haben. Eine Fülle von Anstellungen erlebte der 1630 zu Hamburg verstorbene William Brade[5]), der wohl als der eigentliche Begründer der hanseatischen Geigerschule zu betrachten ist.

---

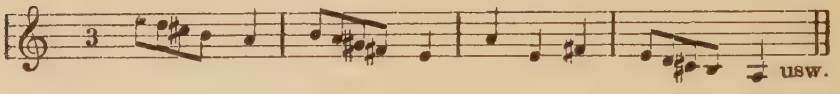
[1]) G. Brandes „Shakespeare" (2. Aufl. S. 548). Vgl. auch V. C. Ravns Abhandlung im 7. Sbd. der JMG. S. 555 f. und C. Thrane „Fra Hofviolonernes Tid" (Kopenhagen 1908).

[2]) Siehe die Widmung von H. Alberts „Arien" I (1638).

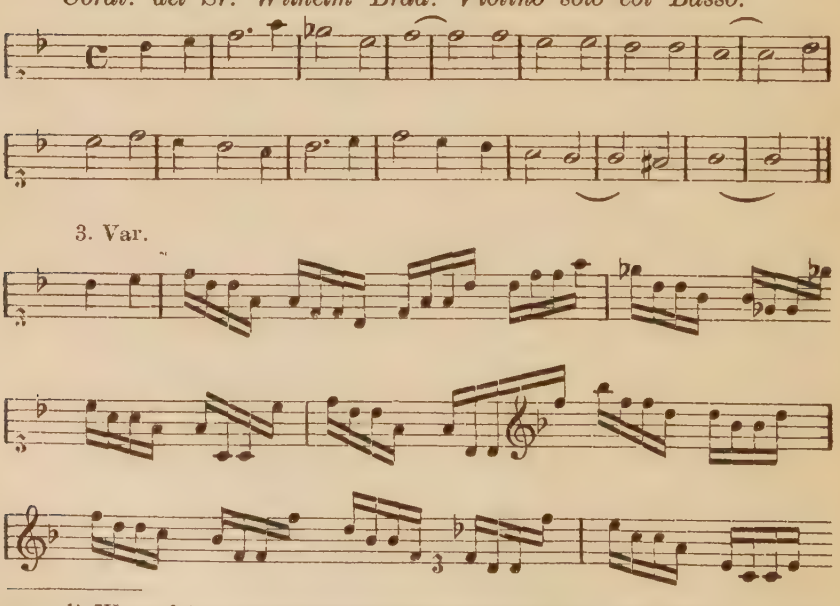
[3]) C. Sachs „Musik und Oper am Kurbrandenburgischen Hof" S. 14 und 47. Über einen Unterrichtsvertrag Rowes mit dem Mecklenburger Hof 1626 berichtete Chrysander in der „Niederrheinischen Musikzeitung" (III, 1855, Nr. 45—47). Eine Stadtpfeiferfamilie Rowe amtete in Stettin noch um 1870 (C. L. Schleich, Besonnte Vergangenheit, 1921).

[4]) A. Einstein „Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba".

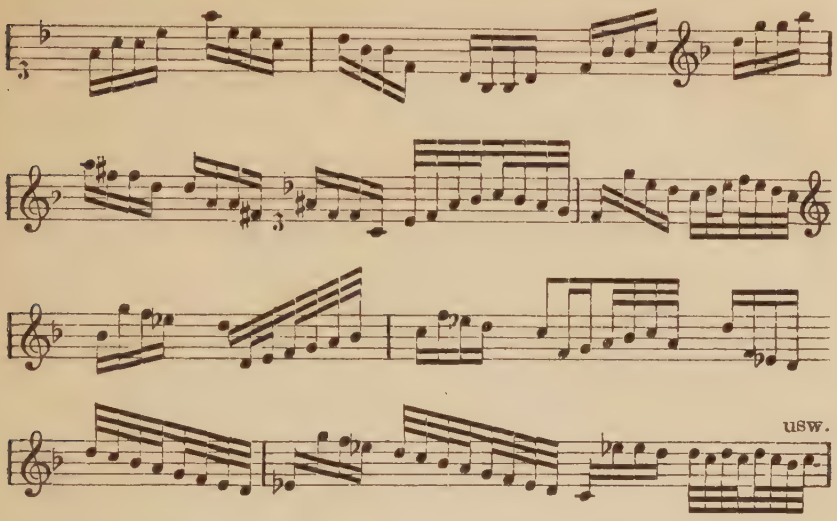
[5]) 1560 unbekannten Orts in England geboren, stand er in Diensten des Markgrafen Johann Georg von Brandenburg, dann 1594—96 in Kopenhagen, 1598 beim Kurfürsten Joachim Friedrich in Berlin, 1599—1606 wieder am dänischen Hofe, 1606—09 war er „Fürstlich Magdeburgisch verordneter Kapellmeister" beim Administrator in Halle, 1609—14 Hamburger Ratsmusikdirektor, 1614 beim Herzog Adolph Johann von Holstein-Gottorp, 1619 wieder beim brandenburgischen Kurfürsten, 1620 zum drittenmal in Kopenhagen, dann beim Herzog Ernst von Schauenburg in Pinneberg, 1622 wieder in Gottorp, seitdem in Hamburg.

Die 1607 in Hamburg von Zacharias Füllsack und Christian Hildebrand veranstaltete Sammlung „Außerlesener Paduanen und Galliarden" I (der 2. Teil 1609) enthält 42 Suiten zu zwei Sätzen von Brade, Jak. Praetorius und meist dänischen Hofmusikern[1]). 1609 gab Brade auch selbständig dreisätzige Suiten zu fünf Stimmen heraus, darunter jene wegen des frühen Gebrauchs der G-Saite schon erwähnte Courante:

Unter seinen weiteren Büchern interessiert das von 1617 vor allem durch die uralte, sonst nur noch dank Rhaw's *Bicinien* von 1541 bekannte Melodie des Hildebrandliedes, die er instrumental umspielt. Von Brades Virtuosentum bekommen wir aber erst den rechten Begriff durch ein handschriftlich in Uppsala befindliches, undatiertes Variationenwerk, das ein schlichtes Liedthema fünfmal bei gleichbleibendem Baß mit verblüffend schwierigem Laufwerk diminuiert, der älteste zurzeit bekannte *ground*, vielleicht aus jenen Jahren, da auch V. Haußmann seine *Passamezza* in Hamburg variierte.

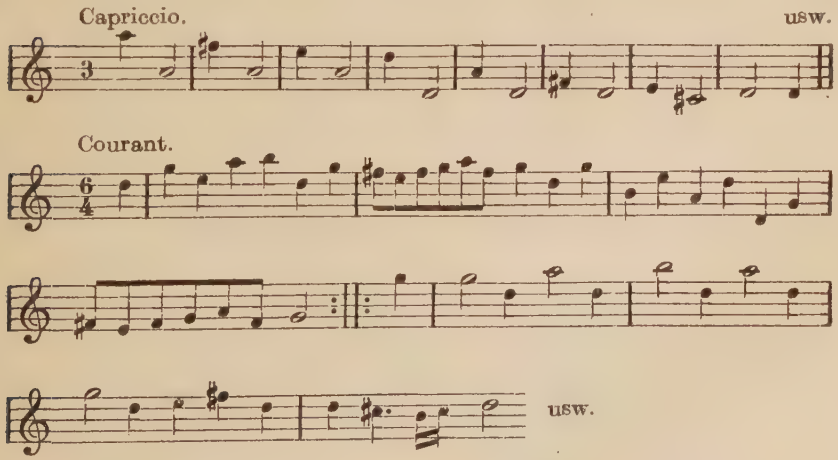
Coral: del Sr. Wilhelm Brad: Violino solo col Basso.



[1]) Worauf A. Hammerich (Vierteljahrsschrift IX) aufmerksam machte. Exemplare auf den Bibliotheken von Liegnitz und Wolfenbüttel. Oft trägt hier, wie in Th. Simpsons *Opusculum* von 1610, die Gagliarde einen anderen Verfassernamen als die zugehörige Paduane — auch ein Beitrag zum Thema „*Pasticcio*".

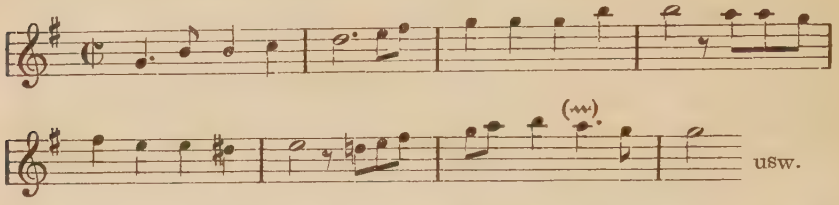


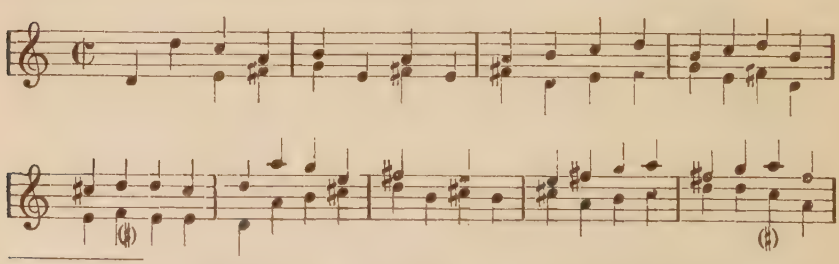
Wichtiger als das dem „Winterkönig" Friedrich von der Pfalz gewidmete *Opusculum* von 1610 ist Thomas Simpsons „Taffel-*Consort*" von 1621 als erstes deutsches Suitenwerk mit besonderem Generalbaß, das allenthalben echt geigerische Floskeln benutzt und auch von Nikolaus Bleyer humorvolle Nummern bringt. So beantwortet er ein „*Capriccio incerti autoris*", das sich in springenden Intervallen ergeht, durch ebensolche in einem „*Courant*":

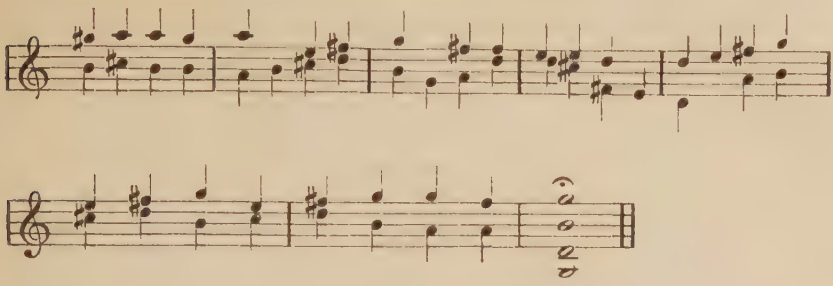
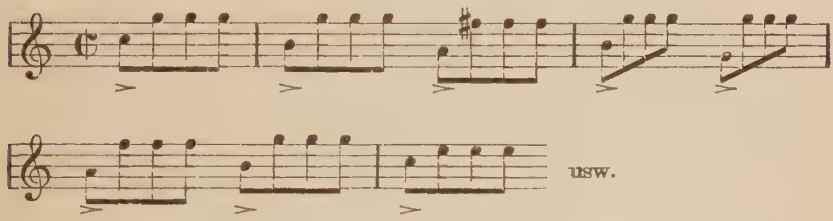


Daß beider Freundschaft aber schon älter war, bezeugt ein stattliches Stücklein, das in der Th. Simpson allein angehörenden

Sammlung *Opus newer Paduanen* von 1617 mit der Ueberschrift „Bleyers Armbandt" vorkommt:



Bleyer ist, unbekannt wo, 1590 geboren und Brades Schüler, vermutlich in Hamburg und Pinneberg, gewesen; 1624 wurde er Ratskornettist in Lübeck, wo er bis zu seinem Tode wirkte[1]). Seine große Bedeutung für das norddeutsche Geigenspiel ermißt man erst aus dem „English Mars Engl. Nicolai Bleyers, Violista bei dem Herzog Schauenburg" – also schon um 1620! – in Johann Greg. Becks handschriftlicher Sammlung (Ms. mus. 114) der Breslauer Stadtbibliothek, einem genau solchen Variationenwerk über gleichbleibendem Baß wie Brades *Coral*, doch mit reichlicher Doppelgriffverwendung[2]). Man sieht hier wieder, daß gerade die virtuosesten Stücke nicht gedruckt wurden, teils weil der Abnehmerkreis zu klein war, teils wohl auch, um solche Gipfelleistungen gewissermaßen urheberrechtlich zu schützen oder für den eigenen Gebrauch rar zu halten. Auch sonst ist Becks Sammelbuch eine wahre Fundgrube; so enthält es gleich auf der ersten Seite eine Doppelgriffstudie (*Fantasia* 1), die wie ein Lehrzwecken dienender Auszug des 2. Teils der Grandischen Sonate op. 2 Nr. 1 anmutet, die Beck übrigens auch vollständig abgeschrieben hat. Hier das erste Drittel des Stückes:

[1]) Jakob v. Dorn dichtete auf sein Ableben „Daß er in allen Sätzen / als allem Saitenspiel / ein Meister war zu schätzen. / Vornehmlich aber ihn / erhebet das Cornett, / worin er andern viel, / auch Trefflichen vorgeht" (Stiehl, Zur Geschichte der Instrumentalmusik in Lübeck, S. 19). Den bei Mattheson (Ehrenpforte S. 25) unter 1624 datierten 1. Teil neuer Paduanen usw. von ihm besitzen die Bibliotheken Königsberg und Brandenburg nur noch heftweise mit der wohl verdruckten Jahreszahl 1642, wozu wahrscheinlich die vier Cantusblätter im Oldenburger Haus- und Zentralarchiv (1628) als Bruchstücke eines Nachdrucks treten.

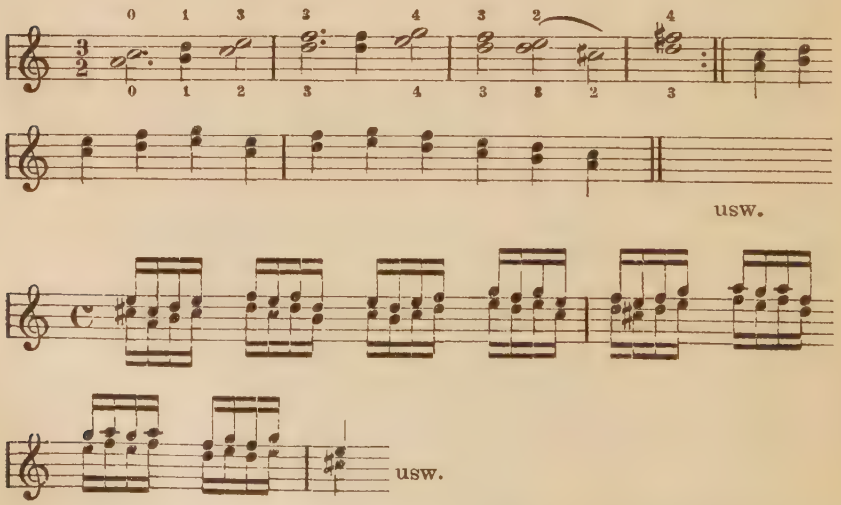
[2]) Neudruck mit Klavierbegleitung von G. Beckmann (Simrock); über das Lied „*Est-ce Mars*" handelt M. Seiffert in der handschriftl. überreichten Friedlaenderfestschrift 1922.

Mit der Ueberschrift „Cimbel", also in Nachahmung des Glöckchenregisters auf der Orgel, werden zwei Lutherchoräle in folgender Art variiert:

Auf eine Seite Diminutionen von R. Rognoni folgen Solostücke (leider nur in der Oberstimme vorhanden) wie „Toccata, von Herrn Gärtnern, Violisten und Organisten in Nürnberg bekommen", „Fantasia Steffan Hauer, Dantzmeister und Violisten der Prinzessin zu Heidelberg" usw., von denen zumal die letztgenannte sich mit freien Einsätzen und Sprüngen bereits in die 5. Lage versteigt[1]). Die übrigen Stücke bleiben, soweit es nicht die zahlreichen Doppelgriffe anders verlangen, in der 1. Position – die eigenartige Schreibweise vieler Stellen läßt bereits an Schlängelstricharten (*ondeggiando*, Bariolage usw.) denken, was wieder die Vermutung bestätigen würde, daß in Angelegenheiten der Bogentechnik die Deutschen vorangegangen sind.

Inzwischen hatten zwei italienische Geiger an deutschen Höfen, fast gleichzeitig und dennoch unabhängig von einander, das Violinspiel um ein gewaltiges Stück weitergebracht: der uns schon von Venedig her bekannte Biagio Marini, seit 1623 Kapellmeister beim wittelsbachischen Pfalzgrafen Wolfgang Wilhelm zu Neuburg a. d. Donau und Düsseldorf[2]), sowie der Mantuaner Carlo Farina, seit etwa 1625 Kammerviolinist des Kurfürsten Johann Georg I. von Sachsen. Ersterer gab 1629 *Sonate, Symphoniae, Canzoni a*

[1]) Abgedruckt in G. Beckmanns Dissertation „Das Violinspiel in Deutschland vor 1700".

[2]) Vgl. A. Einstein „Italienische Musiker am Hofe der Neuburger Wittelsbacher" (9. Sbd. der JMG.).

1–6 voci op. 8 heraus, die der deutschen Vorliebe für mehrgriffiges Spiel so geschickt zu entsprechen wissen, daß dem Werk eine epochemachende Bedeutung in der Geschichte unseres Instruments zukommt. Auch hieraus findet man die wichtigsten Notenbeispiele bei Beckmann a. a. O. So bietet das musikalisch nicht hervorragende *Capriccio che due Violini sonano quattro parti* Effekte, die freilich erst in Spohrs Duetten voll ausreifen sollten, und das *Capriccio per sonare il Violino con tre corde à modo di Lira* als der früheste dreistimmige Satz für Violine trägt die belangreiche Vorschrift, die „dicken Saiten" G und D müßten nahe beieinander liegen (*bisogna che le due corde grosse siano vicine*). Die *Sonata seconda per il Violino d'inuentione* bringt etwa in der Mitte, während die Violine acht Takte pausiert, die Anweisung: *Qui si accorda il Cantino in terza minore* = „Hier ist die E-Saite in die kleine Terz (zum a'), also nach c" hinabzustimmen. Damit sind wir bei einem Hauptfaktor der älteren Geigentechnik angelangt, bei der *scordatura*[1]), dem willkürlichen Abändern einer bestehenden Saitenstimmung, das die alten Lautenisten bereits als „Abzug" gekannt und geübt haben. Offenbar handelte es sich dabei ebensowohl um einen auf die Zuhörer gemünzten Ueberraschungseffekt wie um eine Anregung für die Spieler, denen damit sonst unmögliche oder doch sehr schwierige Doppelgriffe ermöglicht werden sollten. Daß im Falle Marini der letzte Gesichtspunkt den Ausschlag gegeben, beweisen die nun leicht ausführbaren Terzengänge, die aber von ihm nicht tabulaturmäßig nach Griffen, sondern nach dem Klangergebnis notiert sind; die Fingersätze habe ich hinzugefügt:



[1]) Siehe meine ausführliche Abhandlung „Die Violinskordatur" im Archiv für Musikwissenschaft I, 4. Heft, 1919). Die Saite heißt lateinisch

Ist Marini mit seinen späteren Arbeiten (das op. 15 von 1644 zeigt ihn noch in Düsseldorfer Diensten) geigerisch von den kühnen Experimenten seiner früheren Jahre zurückgekommen, ja von anderen überholt worden, so hat er doch z. B. noch in seinem op. 22 von 1655 durch harmonische Wagnisse[1]) und frühe Quartettbesetzung bei Al. Scarlattischer Satzfolge Allegro-Adagio-Allegro neue Wege eingeschlagen. Im Alter ist Marini noch zu Ferrara und Mailand nachweisbar; Fétis zufolge soll er 1660 in Padua gestorben sein.

Carlo Farina aus Mantua ist wahrscheinlich durch H. Schütz nach Dresden gekommen, in dessen Briefen der „gute Mann" mehrfach als Lehrer genannt wird, und hat dem sächsischen Hof von 1625 bis 1633 gedient. Als Schütz der Zeitnöte wegen nach Kopenhagen ging, wandte sich Farina nach Danzig, wo ihn M. Seiffert[2]) 1637 nachweist; seitdem ist er verschollen. Seine Tanzsammlung von 1626 interessiert, abgesehen von der echt geigerischen Strichart in der *Sonata detta la Polacca a tre*, langen Trillern mit Nachschlägen in der *Sonata detta la Capriola* und dem munteren Laufwerk aus Skalen und gebrochenen Dreiklängen in der *Sonata detta la Francosina a 2*, mehr drucktechnisch als musikalisch[3]). Das Titelblatt seines 2. Buches (1627) erwähnt mit Recht besonders „ein kurtzweiliges *Quodlibet* von allerhand seltzamen *Inventionen*, dergleichen im Druck nie gesehen worden"; bedeutet doch dies *Capriccio stravagante a 4* den ersten, wenn auch noch recht kindlichen Versuch, die Violine in den Dienst

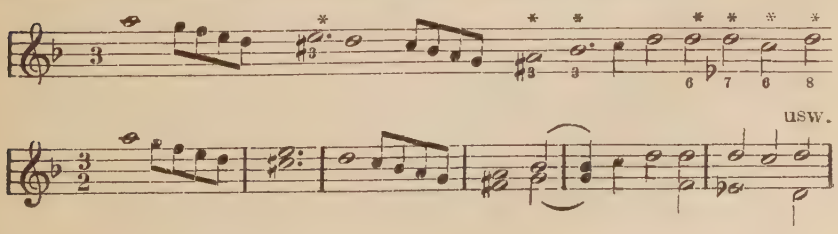
---

corda, davon „stimmen" *cordare*, „umstimmen, verstimmen" *discordare*, hieraus italienisch das Hauptwort *scordatura* = Umstimmung. Marinis Begriff *inventione* (Erfindung) ist offenbar gleichnishaft von den stimmungverändernden U-Bogen der Blech-Blasinstrumente herübergenommen, die zwar erst in einem kursächsischen Mandat des Reichsoberfeldtrompeters David Zappfe 1711 frühestens auftreten, aber gewiß schon ein Jahrhundert älter gewesen sind, wie das Syntagma des M. Praetorius und der „Orfeo" Monteverdis vermuten lassen.

[1]) A. Heuß im 4. Sbd. der JMG. mit Notenbeispiel.

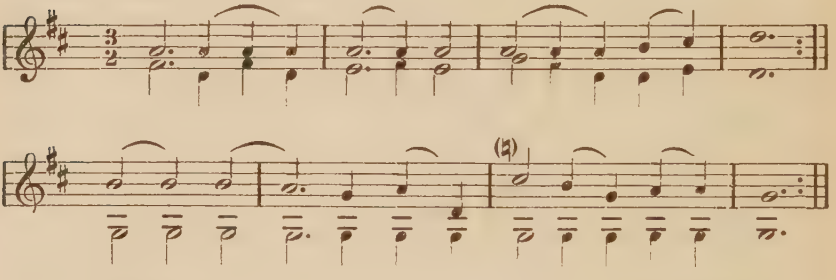
[2]) 7. Band der Vierteljahrsschrift, S. 411.

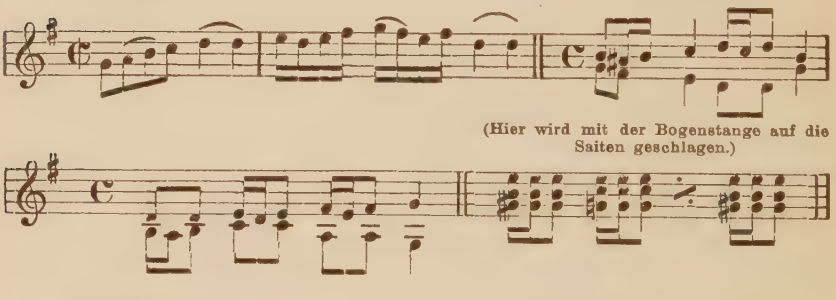
[3]) Bis zum 3. Teil werden, ebenso wie zwei Jahre später noch in der Partiturausgabe von Frescobaldis *Primo libro delle Canzoni*, in Ermangelung von 32tel Typen die Balken handschriftlich ergänzt, und da ihm auch Doppelgriff-Typen fehlten, setzt er Sternchen über die oberen Noten und gibt durch Ziffern den Intervallabstand der unteren an; ebenso in der letzten Sonate seines 5. Buches *detta la desperata;* also z. B.

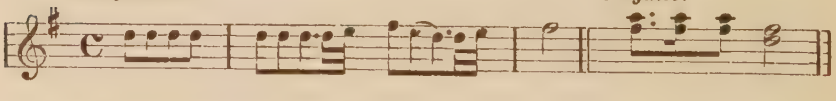


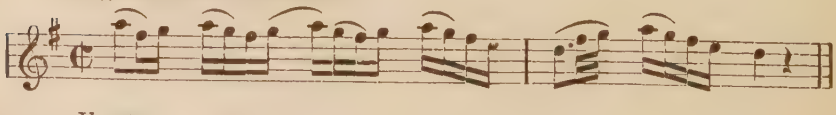
des klanglich-charakteristischen Ausdrucks zu stellen. Wieder lüftet sich einmal kurz der Vorhang über den sonst verschollenen Improvisationskünsten der alten Spielleute. Es handelt sich um eine umfängliche Anzahl von lose aneinandergereihten Stückchen, in denen Naturlaute und allerlei Instrumente nachgeahmt werden; so z. B. die Drehleier, die spanische Gitarre, die Landsknechtspfeife, das Gackern der Henne und der Ruf des Hahnes, das Heulen des Hundes und der Katze usw.[1]).

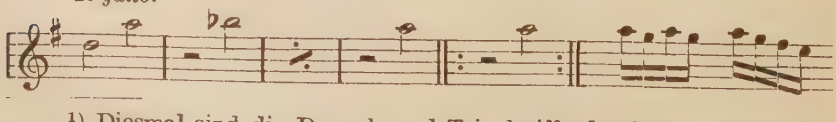
La Lira.



Il pifferino. *Lira variata*

La gallina. *Il gallo.*

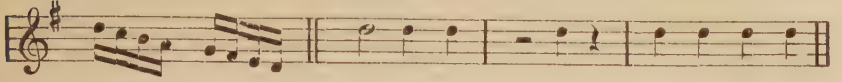


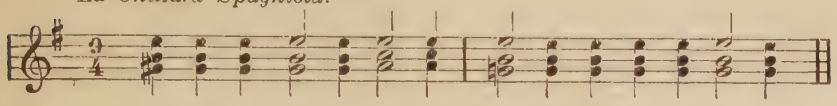
Pifferino della Soldatesca.

Il gatto.



[1]) Diesmal sind die Doppel- und Tripelgriffe durch handschriftliche Notenköpfe ergänzt, mehrmals wird auch zur Ersparnis von Hilfslinien der französische Violinschlüssel (g' auf der untersten Wagerechten) benutzt.

Il cane.



La Chittara Spagniola.

Wichtig sind auch „Etliche Erinnerungen", die Farina dem Violinpart hinzugefügt hat, da sie der Geigentechnik vielfach ganz neue Wege wiesen. Am lehrreichsten sind die folgenden:

„5. Wo der *Clavis* uff der untersten Linien gezeichnet gefunden wird, so rücket man mit der Hand kegen dem Steg, und fahret uff der Quart Seiten, so nebenst der Quinta stehet, mit dem dritten Finger in vorgeschriebener Noten oder Thon an, und wird der Zugk immer wie oben bey der Leyer gebrochen und gerücket.

6. Weiter findet man andere Noten übereinander gesetzet, gleich als in der Orgel Tabulatur, diese werden mit dem Holtze des Bogens gleich eines Hackebrets geschlagen, doch daß man den Bogen nicht lange stille halte, sondern immerdar fortfahre.

7. Die Flöten werden gantz lieblichen nahe bei dem Steg, etwan ein quer Finger davon, gar stille gleich einer Lira geschleiffet, deßgleichen das Soldaten Pfeiffgen, nur allein daß es etwas stärcker und näher am Stege gerührt wird.

8. So wird das Tremulieren mit pulsirender Hand, darinnen man den Bogen hat, auff Art des Tremulanten in den Orgeln imitiret . . .

10. Das Katzengeschrey anlanget, wird folgender gestalt gemacht, daß man mit einem Finger in den Thon da die Noten stehet, mehlichen unterwärtz zu sich zeuhet, da aber die *Semifusen* (16tel Noten) geschrieben sein, muß man mit dem Bogen bald vor, bald hinter den Stegk uffs ärgste und geschwindeste als man kan fahren, auff die Weise wie die Katzen letztlichen, nachdem sie sich gebissen vnd jetzo außreissen, zu thun pflegen.

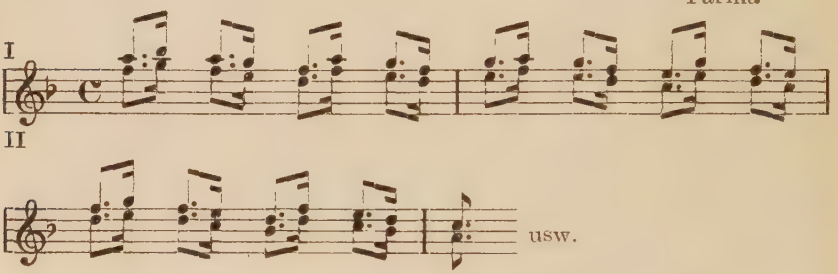
11. Darkegen das Hundebellen wird mit einem Finger von der Noten gar geschwinde auff einer seiten rauffwärts gezogen.

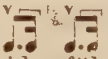
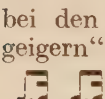
12. Endlichen die Spanische Chitarren belangend wird ihrer art nach mit den Fingern geschlagen, indeme man die Geigen unter den Arm nimbt, und drauf schlagt als eine rechte Spanische Chitarra wer; *Qui formisce* = Hier endet sich."

Es ist billig, über dergleichen heut zu spotten, weil wirs inzwischen „so herrlich weit gebracht", — im Grunde war aber vom damaligen Standpunkt die Nachahmung des Katzengeschreies ästhetisch auch nicht geringwertiger, als wenn heutzutage das Orchester in R. Straußens „Domestica" das Säuglingsquäken und Schlüsselbundrasseln nachahmt oder in seiner „Salome" die

Kontrabässe jenseits des Steges das Knochenknirschen bei Jochanaans Köpfung schildern! Schließlich sagt ja Farina mit dem *stravagante* selber, daß er das ganze als Humoreske, als grotesken Ulk auffaßte.

Enthält Farinas 3. Buch vom gleichen Jahr u. a. auch jene „Torgauer Gagliarde“[1]), die zusammen mit Schützens verlorengegangener „Dafne“ als der ersten deutschen Oper bei der sächsisch-hessischen Prinzenhochzeit auf Schloß Hartenfels aufgeführt worden ist, so verlangt das vierte (1628) wegen einer *Sonata detta la Cingara* unsere Aufmerksamkeit; wird in ihr doch jener für die ungarische Volksmusik so charakteristische Wachtelschlag-Rhythmus auf zwei Geigen durchgeführt, den auch Monteverdi in seinen kirchlichen Werken von 1610 so fleißig benutzte, nachdem er ihn 1595 als Begleiter seines Herzogs bei dem Türkenkrieg Rudolfs II. an der Quelle studiert hatte.



Farina wird die Strichart kaum schon unter einem Bogen ausgeführt haben, wie es heute, zumal im *forte*, meist geschieht , sondern nach Leopold Mozarts Vorschrift von 1756 ; denn die umgekehrte Ausführungsart ist wohl erst durch Viotti in Aufnahme gekommen. Leider führt sie nicht nur bei den Zigeunern, sondern auch bei sehr namhaften „Kunstgeigern“ infolge steifer Bogenführung oft zu der falschen Betonung 

. Vor diesem der Akzentenlehre geradezu ins Gesicht schlagenden Fehler kann auch das schärfste rhythmische Empfinden nicht völlig schützen, sondern nur ein wohlgeschultes Handgelenk des rechten Armes! Das 5. Buch des alten Dresdener Hexengeigers (1628) zeigt in der *Sonata detta la desperata* reichliche Benutzung der G-Saite; sonst erweist er sich aber auch in diesem Druck als kein besonderer Meister des Tonsatzes.

[1]) Abgedruckt in H. Riemanns „Reigen und Tänzen aus Kaiser Mathias' Zeit“.

1624 trat auch der in Diensten des Berliner Hofes stehende Pole Adam Harzebski mit kleinen Instrumental-„Konzerten" hervor, bei denen gelegentlich wegen des großen Umfanges der obersten Streicherstimme wohl eine fünfsaitige, in Quinten gestimmte Sopranviola benutzt wurde; andernfalls hätte der Ausführende auf der Altbratsche bereits die 5. Lage aufsuchen müssen, was in jener Frühzeit aller Wahrscheinlichkeit widerspräche[1]). Auch zwei *Viole bastarde* kommen vor. Zumal das dreizehnte *Concerto a due Soprani „Corona aurea"* ist durch eine Fülle geigerischer Floskeln ausgezeichnet, während die fünf Kanzonen am Schluß bloß das Prädikat „tüchtige Musik" verdienen.

Wenn Marini und Farina auch keine Schüler ausgebildet haben, die namentlich bekannt sind, so dürfte der von Joh. Rist geschätzte „literatur- und musikbeflissene" Hamburger David Cramer doch dem Geiste nach als einer ihrer Jünger bezeichnet werden. Er hat mit seinen „Allerhand musicalischen Stücken von Pavanen usw., sehr bequem auf drei Diskantviolinen[2]) . . . vnd ein Violdagamba zu gebrauchen . . ." (1631) allerliebste Affektstudien wie *Melancholia, Patientia, Inconstantia, Avaritia, Gaudium, Tristitia* den *incipienten* zu *exerciren* gegeben[3]). In der *Intrada Morionis* (Einzug des Narren) diminuiert er das Lied „Von den zarten Jungfräwlein" unter bescheidener Verwendung von Terzengriffen, und in Nr. 21 (*Speculator*) gibt er sämtlichen Diskant-Violinen zwei- und dreistimmige Griffe gleichzeitig.

Daß trotz der Verheerungen des dreißigjährigen Krieges das deutsche Geigenspiel nicht zusammenbrach und ganz versiegte, war mit ein Hauptverdienst von Farinas Gönner Heinrich Schütz (1585—1672), dem genialen Großmeister damaliger Kirchen-Chormusik, wenn uns auch — wohl infolge der großen Feuersbrunst in Dresden 1760 — zufällig keine reinen Instrumentalwerke von ihm erhalten sind[4]); auch von seinen einstimmigen Liedern ist nur ein einziges auf uns gekommen. Von Interesse und feinem Verständnis für die Streichertechnik zeugt aber seine Vorrede zu den *Sinfonie sacrae* II von 1647, worin er diejenigen bittet, „so die schwartzen Noten und der stäte ausgedehnte musicalische Strich auf dem Violin" (wir würden sagen, das *Cantabile*) „bey uns Deutschen, nicht bekand noch in übung ist, . . . deswegen zuvor eines Unterrichts bey solcher Manier Erfahrnen zu erholen, auch an der *Privat*übung keinen Verdruß zu schöpfen" usw. Nachdem der ihm in der Dresdener Kapelle unterstellte Farina sich verab-

[1]) Stimmbücher auf der Breslauer Stadtbibliothek.

[2]) Die den Tenorpart spielende steht im Altschlüssel, war also trotz der Benennung Diskantvioline eine Bratsche.

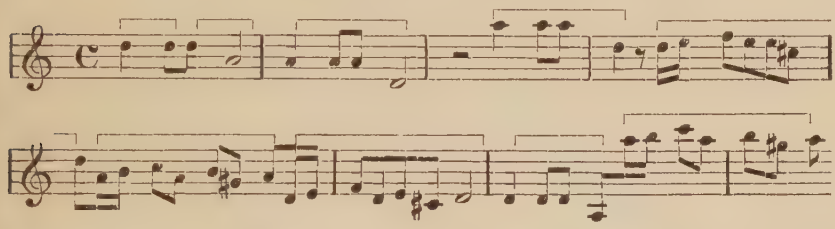
[3]) Möglicherweise handelt es sich aber auch um die Begleitmusik zu einem allegorischen Ballet.

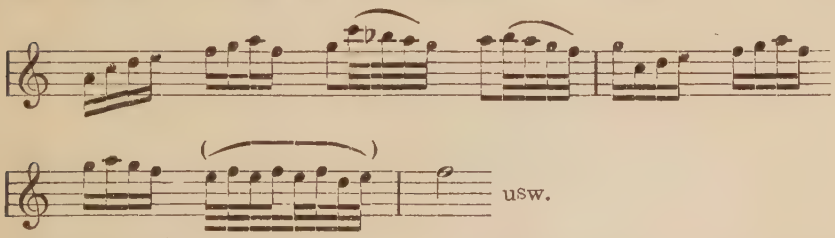
[4]) Er hat jedoch z. B. als Schüler A. Gabrielis in der Jugendzeit mehrmals Organistenposten, z. B. in Kassel und Bückeburg innegehabt und laut Gerbers Lexikon dem großen M. Weckmann die Kunst beigebracht, eine Motette „aus dem bloßen Generalbaß auf zwei Clavieren zu variieren".

schiedet hatte, suchte er sogleich in Venedig Ersatz und berichtet dem Dresdener Hausmarschall am 29. Juni 1629 über den Mantuaner Violinisten Francesco Castelli – nicht zu verwechseln mit Dario Castello –, welcher „eine gantze *Compagnie* Geyger neben sich richten und gut machen kann". Auch mit anderen namhaften Virtuosen ist Schütz durch seine vielfältigen Beziehungen als „Capellmeister von Haus aus" an kleineren Höfen „in Kundschaft" geraten. So traf er in Wolfenbüttel den jungen Johann Schop, in Kopenhagen W. Brade und Th. Simpson; in Braunschweig war ihm wenigstens der Vater eines späteren großen Geigers befreundet, Delphin Strungk, in Dresden als ebensolcher Friedrich von Westhoff, der Vater Pauls, und auch die dortigen nachmaligen Konzertmeister Furchheim und Dedekind sind zumindest allgemein musikalisch seine Schüler gewesen.

Kommt Schützens fruchtbarster und in mancher Hinsicht auch bedeutender Zeitgenosse Andreas Hammerschmidt in Zittau mit seinem „Ersten Fleiß allerhand newer Paduanen, francöischen Arien ... mit 5 Stimmen" von 1639, dessen 2. Teil unter Nr. 51 das bis dahin wohl umfänglichste deutsche Variationenwerk enthält, nur als besonderer Liebhaber des Tremolo unter einem Bogenstrich für uns in Betracht, so nutzt der aus der Dresdener Kapelle hervorgegangene Joh. Vierdanck, Organist in Stralsund, den vollen Umfang der Geige vom leeren G bis zur dritten Lage der E-Saite aus. Sein erstes Druckwerk (1637 bevorwortet, 1641 erschienen) enthält u. a. dreisätzige Ballets, meist in der Folge ₵ Presto – 3 Adagio – ₵ Presto oder auch umgekehrt. Der 2. Teil, „denen Ehrenfesten Herren G. F. Hoyuel in Kopenhagen, Nicolas Bleyern in Lübeck und Joh. Schoppen in Hamburg" als den berühmtesten Geigern seiner Zeit gewidmet, bringt in den ersten 14 Nummern, „ohne Baß vnd von keiner besonderen importantz, also auch nicht vor geübte Meisters, sondern meistentheils nur zur Lust hierbei gesetzet, ob etwa jungen Musicis die Zeit damit zu vertreiben" die ersten Duette seit Rognoni, Bassano und Gastoldi – von gelegentlichen Versuchen bei Marini, Farina, Cramer und dem unbekannten Autor der *Fuga duum vocum* bei Beck abgesehen[1]). Zwei Themen mit Variationen (Nr. 15/16) erfahren im Verlauf gute Steigerungen durch zunehmende Beweglichkeit; noch lebhafter wirken die „drey *Caprici à 2 Violini ò Cornetti*, sonderlich dazu eingerichtet, ob sich 2. Musici in einer Orgell oder anderen *Corpore* (d. h. Klavierinstrument) allein wollten hören lassen". Sehr hübsch ist weiter das Capriccio Nr. 20 durch rhythmische Motivumdeutungen, und die gleichbenannte Nr. 25 „auf Quodlibethische Art" beschäftigt beide Geigen mit Doppelgriffstrecken, die ziehharmonikaartig wirken – in die breitgezogenen Adagiostellen eines Rundgesanges fährt immer ein burschikoses Prestothema mit Terzenparallelen hinein.

[1]) Vierdancks *Sonata a 2 Violini soli* abgedruckt bei G. Beckmann a.a.O.

Wichtiger für uns als die Kasseler handschriftlichen Suiten des sonst unbekannten Joh. Neubauer[1]) sind die Werke des Nürnbergers Erasmus Kindermann (1616–1655)[2]). Ist auch seine vermutliche Hauptarbeit für unser Instrument, die „Neuverstimmte Violenlust“ (Frankfurt a. M. 1652) zurzeit verschollen, so erweist er sich selbst in seinen Vokalstücken mit Streicherbegleitung als „der geborene Instrumentalkomponist“, wie z. B. in den geistlichen Konzerten seines *Concentus Salomonis* von 1642. Vor allem seine späteste Arbeit, die *Canzoni Sonatae* zu ein bis vier Violen von 1653, läßt trotz der leider nur sehr fragmentarischen Erhaltung[3]) sein nahes Verhältnis zur Geigerei ahnen; so etwa gleich die *Sonata prima à Violino solo* mit dem echt sinfonischen, taktlich interessanten Thema à la 9. Symphonie:

Mehrere Sonaten und Kanzonen des 1. und 2. Buches arbeiten mit Skordaturen („Violin-Verstimmung“), und eine *Sonata a Violino solo* wartet u. a. mit Gängen virtuoser Art auf wie:



Am meisten verschonte der große Krieg die seit Alters musikfreudigen Hansestädte. Hatten hier wie anderwärts die Ratsmusiken vor allem aus Bläsern bestanden, so verzeichnen die Hamburger Kämmereirechnungen erstmals 1600–1610 einen Wilm Westphale als Spieler „up de Discant Fiole“; doch werden auch

[1]) Sie sind teils vier-, teils sechssätzig, eine davon in Riemanns „Alter Kammermusik“.

[2]) Auswahl seiner Werke in DTB. XIII (hg. v. Felix Schreiber).

[3]) Vom ersten Teil existiert nur noch die 1. Violine, vom zweiten die 2. Geige, beide auf der Nürnberger Stadtbibliothek. Über die Spiegelbild- und *Giardino corrupto*-Scherze der nächsten Nummern, welche alte Spielereien z. B. Senfls von 1520 erneuern, vgl. Schreibers Vorrede a. a. O. Merkwürdigerweise bezeichnet Kindermann auch einen geradtaktigen Ostinato als Ciacona.

die uns schon bekannten „Basuner" Füllsack und Hildebrandt zum mindesten nebenamtlich Streicher gewesen sein, zumal ja 1609–14 ein Virtuose wie Brade selber sie angeführt hatte. Der Lübecker Chronist Kunrad von Hövelen nennt 1668 als die wichtigsten Hamburger Instrumentisten nach Hieronymus und Jakob Praetorius das „außbündige" Dreigestirn H. Scheidemann, Th. Selle, J. Schop, den „hin und wieder Kunstberüchtigten" Sidon, den Organisten M. Weckmann und den „fürträflichen Lieblichen Kunstgeübten Herrn" Diedrich Becker, sowie das treffliche Orchester unter Christoph Bernhards Oberleitung. „Auf den hohen Feierfesten höret man schihr eine Engel-gleiche Music in den Kirchen, und ist hoch-rühmlich, daß in dem Duhm deß Donnerstags ein *Collegium musicale* öffentlich sowol für Fremde alß Einheimische Liebhaber angestället wird." Der bekannte Dichter und Prediger Joh. Rist aber erzählte 1666 u. a.[1]) „Wir hatten aber dazumahl einen sehr guten Kapel-Meister, nämlich den berühmten Engländer Wilh. Brade, dessen Gehülffe war Herr David Kramer, sel. Gedächtnisses, ein gelehrter *Studiosus* und stattlicher *Musicus* dabey . . ." Kürzlich habe ihn „ein gar fürtrefflicher Musicus", der neu zugereist war, besucht und ihm als bekannten Freund der Tonkunst vor Sachverständigen herrlich auf der Geige vorgespielt. „Dieser neue Amphion, dieser unvergleichliche Arion spielte u. a. auch zwey geistliche Psalmen als ‚Vatter unser im Himmelreich' und ‚Allein zu dir, Herr Jesu Christ' mit einer so fürtrefflichen Art und sonderbahren Anmuthigkeit, daß ich es ohne Vergießung etlicher Thränen unmöglich konnte anhören, denn es war doch gar zu beweglich! Ich habe zwar auch manchen Künstler auff der Geige gehört, als den alten, ehrlichen, annoch lebenden Herren Johann Schop, den berühmten Engeländischen Violisten Wilh. Brade, auff dem sehr prächtigen Beylager des verstorbenen Prinzen Christian von Dennemarck den Frantzosen Fuccart", der dort bei einem musikalischen Wettstreit dem Hamburger Schop unterlag. „Ich habe gehört auff dem gleichfalls ansehnlichen Hochfürstlichen Beylager Herrn Christian Ludewigs, Hertzogen zu Braunschweig und Lüneburg, viele herrliche Männer, ja wohl über 20, welche alle dazumahl über die Maße kunstreich auff der Viole spieleten . . . aber das kann ich mit Wahrheit sagen, daß mir seinesgleichen unter allen obbenannten, die gantze Zeit meines Lebens nicht ist vorgekommen"; was ihm auch alle Fachleute bestätigt hatten.

Es kann sich nach Matthesons „Ehrenpforte" nur um Samuel Peter von Sidon handeln, von dem es dort in der Biographie Chr. Bernhards (S. 21) heißt: „*An.* 1666 kam der weltbekannte Johann Rist eigentlich darum (von Wedel a. d. Elbe) nach Hamburg, sich eine Freude mit der alda berühmten Musik zu machen. Man hielte ihm ein treffliches Concert in Bernhards Hause, wo

[1]) In seinem Aufsatz „Vom alleredelsten der gantzen Welt", mitgeteilt von Chrysander in der „Allgemeinen Musikzeitung" 1881.

unter anderm eine schöne Sonata von Förstern jun. mit 2 Violinen und 1 Violadagamba gemacht wurde, darin ein jeder 8 Tact hatte, seine freien Einfälle hören zu lassen, nach dem *stylo phantastico*. Samuel Peter von Sidon ließ sich auch hierbey auf der Geige *Solo* hören, und Rist sagte, er überträfe Joh. Schop bey weitem . . ."

Unter den Genannten sei zunächst Brades vermutlicher Schüler, der Hamburger Ratsmusikdirektor Johann Schop (um 1590 bis 1667) besprochen[1]), der noch heute als Komponist evangelischer Choralweisen viel gesungen wird. Schon in einem Wolfenbüttler Memorial des M. Praetorius heißt er „ein sehr guter Diskantgeyger"; ebenda unterschreibt er sich 1615 noch „Johannes Schopius Violista". Vom gleichen Jahr bis 1619 diente er in der Kopenhagener Hofkapelle, fungierte seit 1621 als Nachfolger Hildebrandts an der Spitze des Hamburger Stadtorchesters, erhielt aber auch öfters Urlaub zu Konzertreisen, so z. B. 1634 zur sächsisch-dänischen Hochzeit nach Kopenhagen, wo Schütz dirigierte. Seitdem versuchte ihn König Christian IV., so oft er in die Nähe von Hamburg kam, für seinen Hof zu gewinnen, doch vergeblich[2]). Männer wie Rist, G. Neumark, Ph. v. Zesen haben ihm in Versen bewundernd gehuldigt, zumal sein Zusammenspiel mit dem berühmten Organisten H. Scheidemann hoben sie über Orpheus hinaus[3]). Von seinen bislang verschollenen Violinkompositionen[4]) fand ich erstmals bedeutsame Muster in dem seltenen Sammelwerk „'T Uitnement Kabinet vol Paduanen, Allemanden, Sarabanden, Couranten, Balletten, Intraden, Airs etc. en de nieuste Voizen, om met 2. en 3. fiolen, of ander Speeltuigh te gebruiken. Van de alder-konstlighste Speel-meesters, en Lief-hebbers van de geluit kavelingh (dezer Tydt) by een gestelt. T'Amsterdam, by Paulus Matthyß . . . 1646."[5]) Darin stehen u. a. folgende Arbeiten „von den Konstryken Musicyn Joh. Schopen t' Hamburgh":

a) ein Praeludium für Violine allein;

b) *à 2* „Pavaen de Spanje", „Als Jupiter gedacht", „Ballet", „Courant", „Lachrimae pavaen", „Almande", „Spinsers Pavaen", „Koraelen";

---

[1]) Chrysanders Vermutung (Niederrheinische Musikzeitung III; S. 365) er sei in Paris ausgebildet worden, stützt sich auf ein Memorial und zwei Briefe aus Paris im Schweriner Staatsarchiv, die nach 1658 verfaßt sein müssen, also dem als Liederkomponisten in der zweiten Jahrhunderthälfte nachweisbaren Joh. Schop junior zuzuschreiben sind. Vgl. meinen Aufsatz „Johann Schop als Violinkomponist" in der Kretzschmar-Festschrift 1918, S. 92ff.

[2]) Matthesons „Ehrenpforte", S. 329.

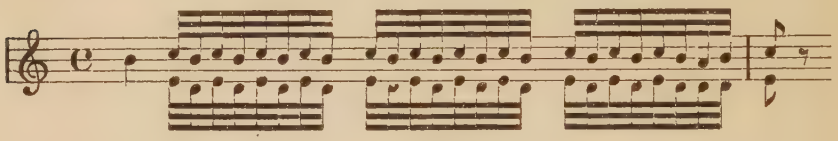
[3]) So dichtet Ph. von Zesen in seinen „Liebesflammen": „Wenn er seinen Bogen rührt / Und die Saiten streichet, / Wird der schwache Mensch verführt, / Witz und Muth entweichet, / Die Vernunft wird dumm, / Alle Sinne stumm, / Nun gilt Orpheus nicht ein Haar, / Weil uns Schop so spielet" usw.

[4]) Walther verzeichnet in seinem Lexikon drei Sammlungen Tanzsuiten von 1633, 1635 und 1640; sie scheinen aber nirgends erhalten zu sein.

[5]) Unikum der Bibliothek des Brüsseler *Conservatoire*.

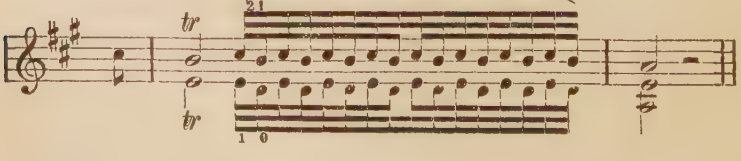
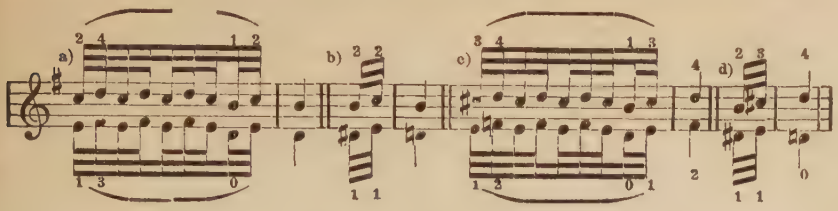
c) *à 2:* „van Schopen gefigureert: „Alemande Mortiel," „Nobel-Man," „Nasce la pena mia" und ein Stückchen ohne Ueberschrift.

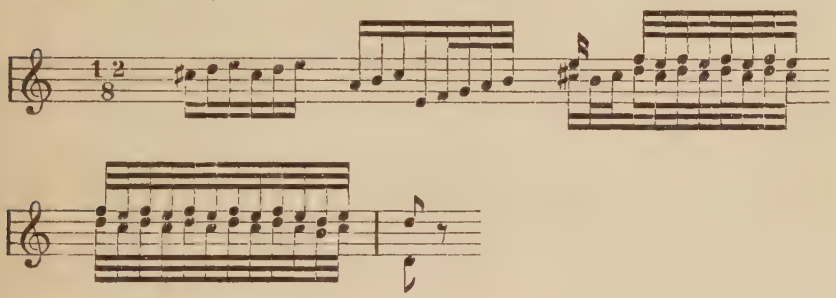
d) 6 kleine Allemanden *à 3.*

Da noch Autoren des 16. Jahrhunderts wie Flor. Maschera vertreten sind, so mögen auch Schops Arbeiten lange vor diesem holländischen Abdruck entstanden sein. Bei dieser Annahme muß besonders seine Fantasie über Striggios Madrigal (vor 1583) unser höchstes Staunen erregen. Ist er beispielsweise imstande gewesen, die am Schluß einer Variation vorkommenden Sextentriller

unter einem Bogen gebunden selber gut auszuführen, so würde ihm dies zweifellos nicht nur die Anerkennung L. Mozarts[1]) und den Neid Dittersdorfs (Vergl. seine Selbstbiographie), sondern auch noch die Bewunderung der berühmtesten Virtuosen des 19. Jahrhunderts eingetragen haben. Denn die rasche Aufeinanderfolge ungleicher Sexten im Sekundenabstand gehört in gewissen Fällen bis auf den heutigen Tag noch zu den schwierigsten Problemen der Geigentechnik, man mag einen derartigen Triller in der 1. Lage unter Zuhilfenahme der leeren Saiten oder ohne diese in einer höheren Position schlagen wollen. Er setzt eine Geschicklichkeit rein persönlicher Art voraus, die ich fast ausschließlich bei Zigeunern angetroffen habe, und kommt deshalb auch in Kompositionen, die von Geigern herrühren, überaus selten vor. Etwas Anderes ist es um den Triller in gleichen Sexten, großen oder kleinen, im Abstand eines ganzen oder halben Tones. Da hiefür immer 2 Fingerpaare, eines zum Greifen, das andere zum Fallen, verfügbar sind, so läßt sich dieser ohne jedwede Schwierigkeit ausführen, z. B.

---

[1]) In seiner Violinschule (1756) heißt es auf S. 239: „Es ist nur zu handgreiflich, daß zu dem reinen Vortrage des Sextentrillers eine besondere fleißige Übung höchst notwendig ist. Nur will ich dabey erinnern, daß man den ersten Finger niemals aufheben, sondern durch eine Bewegung mit der ganzen Hand nur mit dem vordersten Theile, und etwas weniges nach der Seite an die D-Seyte bringen soll. Hier ist es, so viel als möglich, auch durch Noten ausgedrücket.:

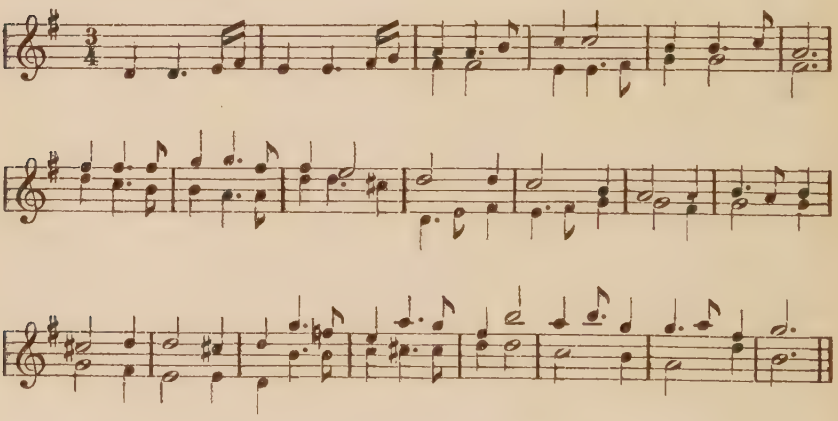


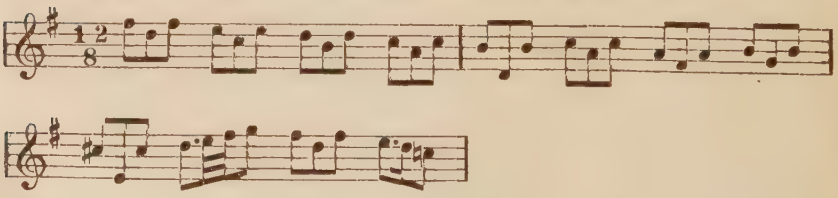
a) kleine Sexten mit diatonischem, b) mit chromatischem Nachschlag; c) große Sexten mit diatonischem, d) mit chromatischem Nachschlag. Weiter: ist auch alles einstimmige Passagenwerk bei Schop innerhalb des Bereiches der 1. Lage – wenigstens den äußeren Umfang anlangend – geschrieben, so geht doch aus dem Nachschlag des Terzentrillers zu Ende der in Rede stehenden Fantasie hervor,

daß ihm auch die höheren Positionen nicht unbekannt waren. Denn die Terz h –d' läßt sich bei gleichzeitigem Anstreichen beider Töne nur in der 2. oder 3. Lage greifen; man müßte denn h' durch Ueberstreckung des 4. Fingers aus der 1. Position heraus zu gewinnen suchen, was aber bei der Schnelligkeit des Vorganges nur sehr spannfähigen Händen gelingen dürfte. Da Schop einem Marini als Musiker mindestens ebenbürtig, einem Farina aber spieltechnisch weit überlegen war, darf man ihn auch als Geiger mit Mattheson einen Künstler nennen, „dessen Gleichen so leicht nicht in königlichen und fürstlichen Kapellen gefunden wird".

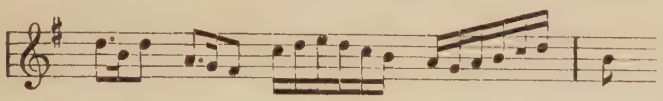
Hier sei, ebenfalls im „Kabinet" vertreten, jener Kasseler Geiger Christian Herwig angeschlossen, dessen für den hessischen Landgrafen Wilhelm VI. (1629–1663) angelegte handschriftliche Sammlung wir wegen ihres überwiegend französischen Inhalts erst im nächsten Hauptstück behandeln werden. Bei Matthys steht ein *Concerto met 2 door Christian Herwich*, das man dem Wortlaut nach als „das älteste deutsche Violinkonzert" bezeichnen könnte; freilich ist bloß noch die Oberstimme erhalten, so daß sich über das gattungsgeschichtliche Verhältnis der beiden Parte untereinander nur Mutmaßungen anstellen lassen; bleibt doch selbst bei der Schlußwendung die Frage offen, ob eine plagale Kadenz mit der Schlußharmonie A-dur gemeint ist oder eine

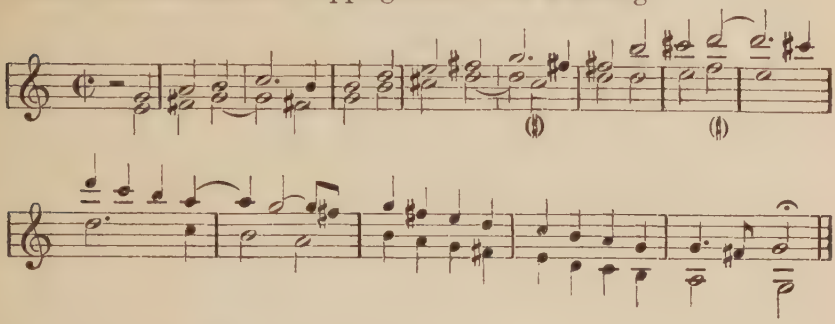
phrygische, die in den E-dur-Dreiklang mündet. Vom Standpunkt der Allgemeinentwicklung aus kann damals von einem Solokonzert mit Orchester noch nicht entfernt die Rede sein, es handelt sich vielmehr bloß um die Möglichkeit eines Konzertierens zweier Parte in solistischer oder chorischer Besetzung unter einander.

Obwohl Schop erst 1667 starb, hatte man dem alten Herrn doch schon zwei Jahre vorher in dem oben von Rist gepriesenen S. P. von Sidon einen Amtsnachfolger bestellt, von dessen Vorleben wir nur wissen, daß er die dänische Hofkapelle leitete[1]). Als aber C. Förster jun. im nächsten Jahre Kopenhagen verließ, nahm er bei Sidon in Hamburg Wohnung, der also damals schon an der Alster privatisiert oder sich für Schops Nachfolge bereitgehalten haben wird. Bereits 1667 schied er von hier[2]). Das einzige von ihm erhaltene Werk, eine handschriftlich in Uppsala aufbewahrte *Sonata con Allemanda, Courante, Sarabanda* für Solovioline und Baß reicht leider nicht hin, den Ristschen Hymnus voll nachzuprüfen. Die den 1. Teil bildende Sonate beginnt mit einem *Affettuoso*, dem sich ein Allegro anschließt. Dann folgt ein chaconnenartiger Doppelgriffsatz:



Der nächste Satz ist ein „Presto" im $\frac{12}{8}$ Takt:

[1]) C. Thrane „Fra Hofviolonernes Tid", S. 161.

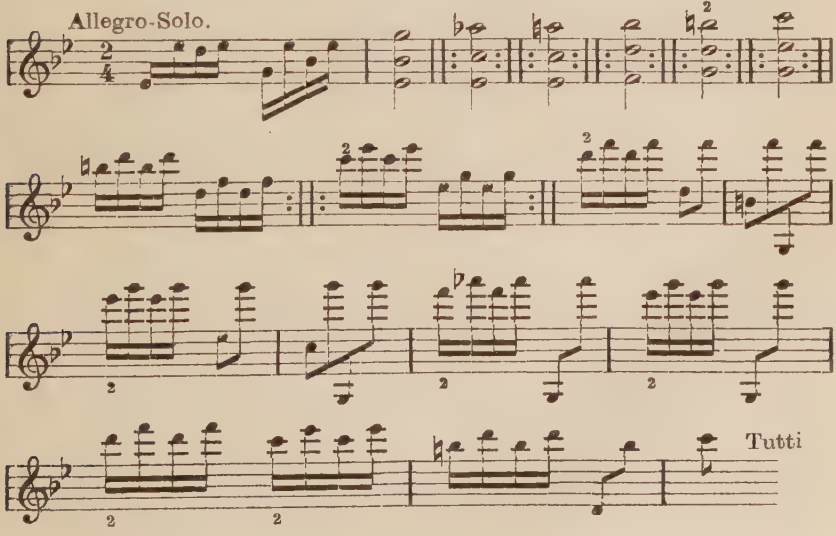
[2]) Entgegen Eitners Vermutung, er sei nach England gegangen, weist ihn C. Sachs (a. a. O.) als „Sydow" 1679—92 in der Berliner Hofkapelle nach; er wird dort 1692 als verstorben erwähnt.

das in nachstehenden Doppelgriffen breit ausklingt:

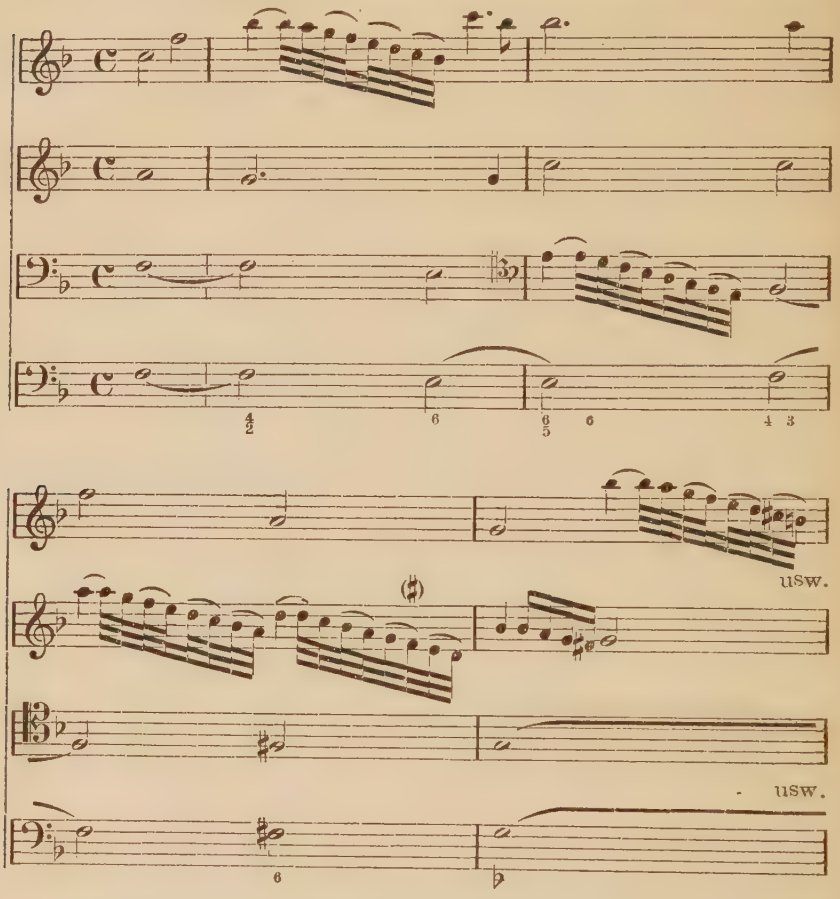


In der darauffolgenden Suite haben Allemande und Courante je eine, die Sarabande zwei Variationen; eine knappe Gigue schließt das Ganze ab.

Von dem halben Dutzend Caspar Försterscher Sonaten in Uppsala für zwei Geigen, Gambe und Continuo ist vielleicht die mit *La Sidon* bezeichnete jene von Mattheson erwähnte *in stylo phantastico*[1]), übertrifft sie doch an technischen Ansprüchen ihre

[1]) Die von Eitner (Quellenlexikon) Caspar Förster zugeschriebenen drei *Concerti a 5* in Uppsala gehören dem 18. Jhdt. und der Tartinischen Schule an, rühren also offenbar von dem Rudolstädter Christof Förster (1693 bis 1745) her. Sie sind wegen ihrer Fingersatz- und Strichangaben sehr lehrreich, besonders das in c-moll, in dessen Schlußsatz das *Concertino* mit Arpeggien und Passagenwerk schon bis zur 7. Lage hinaufgeführt wird:



Geschwister bei weitem. Ich setze den Anfang des Adagios hierher:

Wüßte man um die Entstehungsjahre der genannten Arbeiten von Sidon und Förster Bescheid, so könnten die beiden vielleicht zu den „Erfindern" der Suite mit nicht tanzartigem Kopfsatz gehören; jedenfalls ist ihnen Diderich Becker (um 1630–1679), Sidons Nachfolger als Ratsmusikdirektor in Hamburg, zuzurechnen[1]). Dem wohl aus Holstein Gebürtigen begegnet man zuerst als Organisten im dortigen Ahrensburg, dann, von 1662 ab, als Mitglied der Celler Hofkapelle[2]). Seine „Musikalischen Frühlingsfrüchte zu 3–5 Stimmen", 1668, (in einem Antwerpener Nachdruck von 1673 „*Lendt-Vrvchten*") bekennen sich im Vorwort an den Hamburger Rat ausdrücklich zur Nachfolge Joh. Schops und stellen

[1]) Nach Sittard (a. a. O., S. 21) singt man in Hamburger Kirchen heute noch seine Melodie zu „Warum soll ich mich denn grämen".

[2]) Nach W. Wolffheim (Liliencron-Festschrift 1910; S. 426) war er schon vor 1662 in Celle tätig.

meist eine mehrsätzige italienische Sonate, die nur selten die 3. Lage überschreitet, an die Spitze wahrhaft volkstümlich melodischer Suiten von oft prickelnder Rhythmik; in zweien dieser Sonaten betätigen sich auch zwei Violinen und eine Gambe nacheinander solistisch in ganz konzertanter Aufmachung. Seine zwei Teile „zweystimmiger Sonaten und Suiten" (1674/79) kombinieren ihre 45 Nummern in mannigfachster Weise zu je neun Sonaten nebst Suite, wobei es oft recht spielfreudig zugeht[1]).

Uebergehen wir hier die Größen des von K. von Höveln gepriesenen Hamburger *Collegium musicum* (1660–74), so bloß deshalb, weil von ihnen nichts violinistisch Erhebliches sich erhalten hat[2]). Nur der *Hortus musicus* (musikalischer Garten) aus sechs italienisierenden Kammersonaten (1688) des zu Wilshausen im Nieder-Elsaß geborenen Joh. (Adams) Reinken ist zu erwähnen, der Scheidemanns Nachfolger an der Katharinenorgel und ein Mitbegründer der Hamburger Oper (1678) wurde. Es sind, ähnlich wie Buxtehudes Trios, ausgezeichnet gemachte Stücke ohne besondere spieltechnische Ansprüche, die noch einen Seb. Bach zu Klavierbearbeitungen gereizt haben[3]).

Lübeck hat auf das deutsche Violinspiel der Barockzeit fast den gleichen Einfluß ausgeübt wie Hamburg; während des dreißigjährigen Krieges einen vielleicht noch größeren. Wie schon erwähnt, wurde hier jener Nikolaus Bleyer 1624 als Cornettist angestellt, der durch seinen „Mars" solch hohen geigerischen Befähigungsnachweis erbracht hatte[4]). Sein Schwiegersohn, der 1633 in Danzig geborene, 1667 in Lübeck gestorbene Nathanael Schnittelbach, dessentwegen K. von Hövelen einmal mit dem Wolfenbüttler Herzog Briefe wechselte[5]), ist von E. L. Gerber 1790 als „einer der größten Violinisten des vorigen Jahrhunderts" gerühmt worden; ob mit Recht, ist nach den geigerisch sehr bescheidenen Suiten in c-moll und e-moll *a 4 Violis* (Uppsala) kaum zu entscheiden. Doch war er der Lehrer von Nikolaus Adam Strungk, der 1640 in Braunschweig als Sohn des schon genannten Schützschen Freundes Delphin Strungk geboren wurde, bei seinem Vater das Orgelspiel erlernte und dann in Helmstedt studiert hat. Die Ausbildungszeit bei Schnittelbach in Lübeck wird nur kurz gewesen sein, denn schon als Zwanzigjähriger wurde er in Wolfenbüttel, im gleichen Jahr noch in Celle angestellt und erhielt von

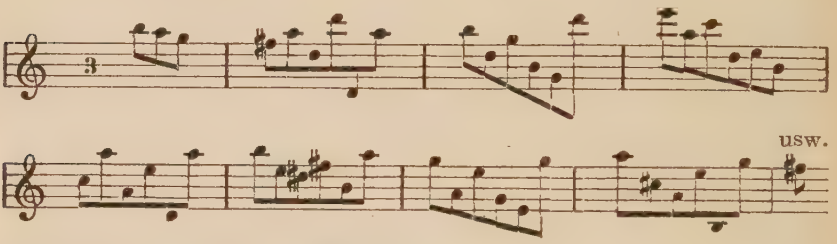
[1]) Eine ganze Sonate in D-dur abgedruckt bei Einstein (a. a. O., Anhang Nr. 6).

[2]) Über das Musikkränzchen selbst vgl. M. Seiffert im 2. Sbd. der JMG. 76ff.

[3]) Neudruck von Riemsdijk als 13. Band der „*Vereenigung voor Nederlands Muzickgeschiedenis*" 1886; dazu Ph. Spittas Referat in der Vierteljahrsschrift (III, 306ff.).

[4]) Ob und wie mit ihm Georg Bleyer in Saalfeld verwandt war, dessen hübsche Suiten von 1670 die Berliner Staatsbibliothek besitzt, entzieht sich meiner Kenntnis.

[5]) Chrysanders Jahrbücher I, 183.

hier 1661 einen Urlaub nach Wien, wo ihn der Kaiser „mit einer güldenen Kette und daran hängendem Bildnisse beschenkte“ (Mattheson). Nach Celle zurückgekehrt, freundete sich Strungk mit dem Gambisten Clamor Heinrich Abel an und trat mit ihm 1665 in die hannoversche Hofkapelle über, wo er seit 1672 die Glanzzeit der dortigen Oper miterlebte und zwei Jahre später zum „Kanonikus von Einbeck“ aufstieg[1]). Da von Strungk leider nur wenig Instrumentalkompositionen erhalten sind, muß man froh sein, von Abel noch die Violinstimme zum 3. Teil seiner „Musikalischen Blumen“ (1674, viersätzige Suiten für Geige und Gambe) zu besitzen[2]), deren zahlreiche Sprünge offenbar auf Strungks besondere Fertigkeiten gemünzt sind; so z. B. im *Double* der 1. Courante gleich:

In einigen *Doubles* ist der Violinpart mit Tonleitern und gebrochenen Dreiklängen bis zur 5. Lage hinaufgeführt, weist aber überraschend wenige, zudem leicht ausführbare Doppelgriffe und gar keine Strichartenangaben auf. Die 9. Suite beginnt mit einem wunderschönen *Lamento*, so daß man doppelt bedauert, das Stück bloß noch als Torso zu besitzen. Die letzte Suite benutzt die Scordatur a e′ a′ e″, gibt aber sonst zu Erörterungen keinen Anlaß.

Als Diedrich Becker 1679 in Hamburg starb, wurde Strungk sein Nachfolger daselbst und kam so zu dem Ruhm eines der frühesten und besten Komponisten für die neue deutsche „Oper am Gänsemarkt“, scheint aber nebenbei auch noch viel *solo* in den Kirchen um die Alster gegeigt zu haben. 1682 folgte er einem Ruf als Kammerkomponist nach Hannover, wo inzwischen die Hofkapelle durch Jean Baptiste Farinelli auf französische Art umformiert worden war. Im Gefolge seines Herzogs besuchte er dann Venedig und machte auch einen Abstecher nach Rom, wo er (nach J. G. Walther) eine „*avanture* mit dem Corelli hatte; daß, als dieser ihn befraget: ob er ein Musicus sey? und er geantwortet: ja, er spiele das Clavier, und wolle er ihn zur Violin (wenns beliebig) *accompagnieren*; als dieses geschehen, und er weiter befraget worden: ob er gar nichts auf der Violin spiele? weil er ein so großer Meister auf dem Clavier sey; und er solches folgender

[1]) Vgl. auch Fritz Behrends „N. A. Strungk“, 1913.
[2]) Auf der Berliner Staatsbibliothek.

gestalt beantwortet: ja, so etwas, auch hierauf etwas schlecht sich hören lassen, und Corelli gesprochen: er habe einen ziemlichen Strich, und sey es Schade, daß er sich nicht ferner *exerciere*; er sodann mit verstimmter Violin dergestalt gespielet, daß Corelli in diese Worte ausgebrochen: Herr, ich werde hier der Ertz-Engel (*Arcangelo*) genannt, ihr aber möget wol der Ertz-Teuffel darauf heissen!"

Da Strungk durch seine eigenmächtige Entfernung von Venedig Gunst und Bestallung beim Herzog verscherzt hatte, ging er nach Wien, wo ihm der Kaiser in Anerkennung seines Klavier- und Violinspiels wieder eine Kette schenkte; „Biber hat ihrer drey gehabt, Strungk zwo" (Mattheson). 1688 wurde Strungk der Nachfolger Christian Ritters, dann Pallavicinos als zweiter, hierauf als erster, mit Bernhard koordinierter Hofkapellmeister in Dresden, wo er aber in schwere Reibereien mit seinem Amtsgenossen und den Italienern geriet. Ueber seine weiteren Schicksale als deutscher Opernunternehmer in Leipzig, wo er 1700 starb, braucht hier nicht mehr ausführlich berichtet zu werden.

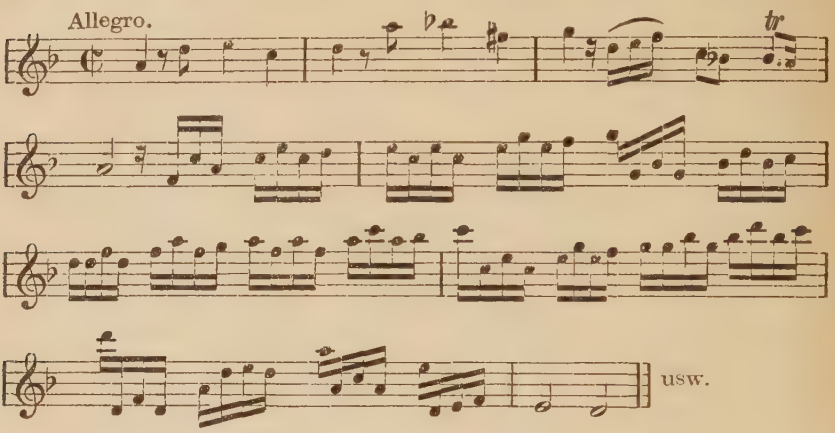
Leider ist uns sein geigerisches Hauptwerk nur noch aus dem Titel bei Walther und Mattheson bekannt: „Nicolai Adami Strunckels Churf. Vice Capm. Musical. Uebung auff der Violin und Viola da gamba . . . bestehend in etlichen Sonaten über die Festgesänge, dann auch etliche Ciaconnen m. 2. Violinen. Dresden, 1691."[1]) Es sind also anscheinend Stücke nach Art derer von D. Becker und Reinken, die ja auch Spuren evangelischer Choralthemen zeigen[2]). Ob von den Chaconnen voller Aufschluß über Strungks persönliche Geigenvirtuosität zu erlangen gewesen wäre, ist fraglich, da man solche wohl eher reinen Solowerken, nicht wie hier Duetten mit Generalbaß vorzubehalten pflegte. Immerhin steht bei Matthesons Angabe, daß seine meisten Arbeiten nur handschriftlich verbreitet gewesen seien, noch mancher Fund zu hoffen. Das wäre um so erwünschter, als wir zwar über sein hohes Können als Kantaten- und Klavierkomponist hinlänglich unterrichtet sind[3]), bei seiner seit frühen Jahren aktenmäßig belegten Großsprecherei aber noch nachzuprüfen bliebe, wieweit die schließlich bloß auf ihn selbst zurückführbare Corelli-Anekdote der Wahrheit entspricht oder nicht. Die zwei Strungkschen Sonaten in Uppsala geben ein nur unzulängliches Bild: die erste, für sechs Violen, von G. Düben 1665 kopiert, besteht aus drei motettartigen Sätzen schnell — langsam — schnell. Geigerisch etwas mehr bietet die leider undatierte, viersätzige Kirchensonate vornehmsten Stils für zwei Geigen und Gambe, deren erstes Adagio durch edle Sangbarkeit erfreut, während die

[1]) So auch in den alten Leipziger Meßkatalogen, vgl. A. Göhler.

[2]) Einstein in der Zeitschrift der JMG. (VI, 272).

[3]) Behrend a. a. O., der ihm auch eine Reihe bedeutender, in den Österreichischen Denkmälern (XIII,2) zu Unrecht für G. Reutter sen. beanspruchter Klaviersätze wieder zuweisen konnte.

schwierigste Solostelle der 1. Violine im darauffolgenden Allegro aus Sequenzgängen besteht, die bis zur dritten Lage hinaufführen:



Auch Schnittelbachs Pultgenosse bei den Lübecker Ratsgeigern, Georg Zuber, muß ein trefflicher Violinlehrer gewesen sein, hat er doch den großen Virtuosen Thomas Baltzar ausgebildet, den wir aber wegen seines hauptsächlichen Wirkens in England erst später besprechen werden. Leider scheint sich von seinen Arbeiten ebenso wenig in die Gegenwart herübergerettet zu haben wie von denen des Lübecker Ratsmusikers Peter Zachow. Dagegen erzählt Mattheson („Ehrenpforte" S. 26) von dem genialen, aus der Lübecker Schule hervorgegangenen Organisten Nikolaus Bruhns (1665–97): „Weil er sehr stark auf der Violine war, und solche mit doppelten Griffen, als wenn ihrer 3. oder 4. wären, zu spielen wußte, so hatte er die Gewohnheit, dann und wann auf einer Orgel die Veränderung zu machen, daß er die Violine zugleich, mit einer sich gutschickenden Pedalstimme gantz allein, auf das annehmlichste hören ließ[1])."

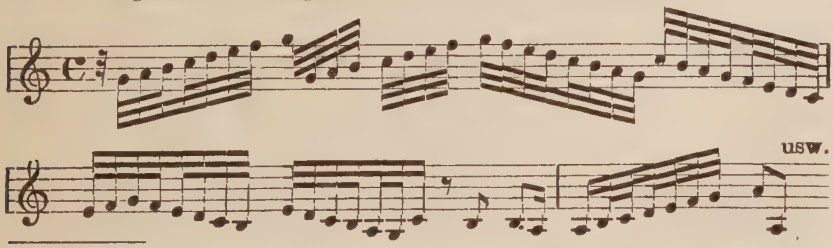
Hat der Lübecker Marienorganist Franz Tunder (1614 bis 1667), ein Schüler Frescobaldis, unseres Wissens bis auf schöne Instrumental-Einleitungen zu seinen Kantaten kein näheres Verhältnis zu den Streichgeräten gepflogen, so besitzen wir von seinem berühmten Nachfolger und Schwiegersohn Dietrich Buxtehude (1637–1709), dem großen deutschen Orgelmeister kurz vor Bach, zwei ausgezeichnete Sonatensammlungen für Geige, Gambe und Klavier von 1694/96[2]), die dem bei Becker und Sidon erwähnten Uebergangsstil zur italienischen Manier angehören, aber trotz ihrer

[1]) Eine Kunst übrigens, die ich selber noch als Knabe bei meinem Semliner Lehrer Aloys Jamy (1825–1913), einem Schüler Simon Sechters, beobachtet habe. Er sang in der Messe gleichzeitig das Baritonsolo, geigte dazu die Ritornelle und trat den Orgelbaß, ja hatte sogar noch die Zeit, mir mit dem Bogen eins überzuziehen, wenn ich aus Unachtsamkeit eines der drei vor ihm liegenden Stimmhefte nicht rechtzeitig umblätterte.

[2]) Neudruck von Stiehl im 11. Band der Deutschen Denkmäler. Eine andere, ebenso in die Zukunft schauende Sonate gleicher Besetzung

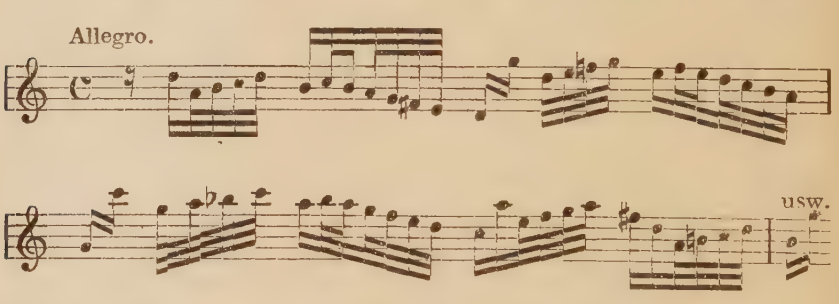
wesentlich von der Orgel herkommenden Fugenthemen auch noch die Bekanntschaft mit Bibers Violinsonaten von 1681 vermuten lassen. Ueberdies verwendet er nicht nur Legrenzis pathetische Chromatik in aller Breite, sondern huldigt oft in gar nicht leicht zu deutenden freien Kadenzen am Satzschluß Försters *stylo phantastico*. Für das mehrgriffige Spiel kommt hauptsächlich eine gesonderte viersätzige Sonate für zwei Violinen und Gambe an der Spitze jenes Denkmälerbandes in Betracht, wo in mehreren Stücken (mit Marini zu reden) *due violini sonano quattro*.

Aus dem Wunsche, das hanseatische Violinspiel zusammenhängend zu behandeln, sind wir bis in Bachs Jugendzeit vorausgeeilt und müssen jetzt, um das süddeutsche zu betrachten, auf die Mitte des 17. Jahrhunderts zurückgreifen. Wir stoßen da zunächst auf drei B's: Böddecker, Bockshorn und Buchner. Philipp Friedrich Böddecker könnte Westfale — aus Kloster Böddecken — gewesen sein; er ist um 1615 geboren, wirkte seit 1652 in Stuttgart als Organist und starb hier 1683. Zu Straßburg gab er 1651 in seiner *Sacra partitura* eine vielsätzige, tanzlose Violinsonate heraus, worin mit *Alla francese* Variationen über einem Ostinato gemeint sind; die im ersten Viertel begegnenden Doppelgriffe gehen über Grandi und Marini kaum hinaus[1]).

Der besser unter dem Namen Samuel Capricornus bekannte Bockshorn, um 1629 in Schwaben geboren, war Kantor in Reutlingen, Preßburg und Nürnberg gewesen, als er 1657 nach Stuttgart berufen wurde, wo der Hochbegabte schon 1665 gestorben ist. Läßt er bereits in den Orchestersätzen etwa seiner großzügigen Nürnberger Kantate „Heylig ist Gott" (handschriftlich auf der Berliner Staatsbibliothek) die Ripienisten mit Tonleitern und Akkordbrechungen bis in die 4. Lage gehen, so steigert das allein (auf der Thurn- und Taxisschen Bücherei in Regensburg) erhaltene erste Geigenheft seiner Stuttgarter „Sonaten und Kanzonen *a 3*" (1660) bei Beschränkung auf die 1. Position die Schnellfingrigkeit bis zu folgenden Passagen („Solo" der 1. *Canzona*)[2]):

von Buxtehude in Uppsala (vermutlich aus einer verschollenen Sammlung von 1684) neugedruckt bei Einstein a. a. O.

[1]) Neudruck von G. Beckmann (Simrock).

[2]) Die 2. Kanzone liefert einen der frühesten deutschen Belege für die Instrumentalübertragung des auch der damaligen venezianischen Oper schon bekannten Da Capo-Arienschemas. Seine schöne achtstimmige *Sonata* (handschriftlich in Uppsala) bietet zu geigerischen Bemerkungen just sowenig Anlaß wie ebendort die Arbeiten des Nürnberger Posaunisten Paul Hainlein und des Ulmer Organisten Sebastian Anton Scherer.

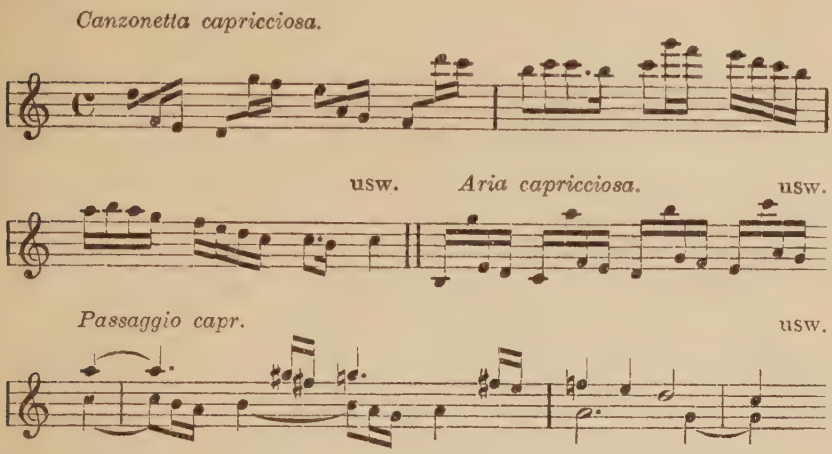
Von Phil. Aug. Buchners ausgesprochen italienischer Art in Formdingen[1]) kann man sich einen anschaulichen Begriff durch den Neudruck (bei Einstein a. a. O.) einer Sonate aus seinem *Plectrum musicum* op. 4 von 1662 machen. Es sind 24 kanzonenähnliche Gebilde mit vielen venezianischen $\frac{3}{2}$ Takt-*Ariosi*, meist für ein bis zwei Geigen und Baß, in denen jeweils für alle Sätze Tonarteneinheit herrscht; ein etwas monotones Verfahren, weshalb Einstein (a. a. O. S. 54) mit Recht annimmt, zwischen je zwei nicht durch ein Adagio verknüpften Sätzen habe sich die Stegreifkunst der Ausführenden tummeln sollen. Den zuerst in sachsen-lauenburgischen, dann in Württemberger Diensten nachgewiesenen Joh. Mich. Nicolai erkennt man in seinen zwölf Triosonaten von 1675 (auf der Wiener Staatsbibliothek) sogleich als Schüler des Capricornus. Vermag er durch eigenartige Formversuche wie die Uebertragung des Prinzips der Variationensuite auf Allegro und Adagio von gleichem Themenstoff, die Einführung eines zweiten, kontrastierenden Themas und regelmäßige Adagio-Coda tonsetzerisch zu fesseln[2]), so muß er auch ein sehr spielfreudiger Geiger gewesen sein, wie übermütige Oktavensprünge in der ersten und folgende Gänge in der 12. Sonate bezeugen:

Zwei zeitlich hier einzustellende *Unica* der Pariser Nationalbibliothek, die uns nach Marc Pincherles Beschreibung[3]) wahrscheinlich erwünschten Aufschluß über das eigentliche Virtuosenspiel im damaligen Süddeutschland geben könnten, waren mir leider nicht erreichbar: die 27 bzw. 50 Stücke (Augsburg 1658 und 1669) des aus Schongau in Oberbayern gebürtigen Mathias Kelz,

[1]) Buchner, der 1614 zu Wertheim a. M. zur Welt kam, diente als Musiker in Krakau, dann als Kapellmeister in Mainz und starb in gleicher Eigenschaft 1669 am Würzburger Hof. Seine *Harmonia instrumentalis* (1664), Unikum der Pariser Nationalbibliothek, war mir des Krieges wegen unzugänglich. 21 weitere Sonaten, die sich nach Eitners Lexikon „einst in der Liebfrauenkirche zu Würzburg befanden", blieben unauffindbar, weil dort überhaupt keine Kirche dieses Namens existiert.

[2]) Johann Pezel setzte diesen Gedanken später in seinem *opus musicum* (1686) dadurch fort, daß er auch Sonatencoda und Kopfsatz durch Themengleichheit verknüpfte.

[3]) „*La technique du Violon chez les premiers sonatistes français*" (*Revue musicale mensuelle SIM.*, 1911).

der wohl in Ulm gelebt hat[1]). Zumal sein zweites Opus dürfte nach folgender Stichprobe eine wahre Fundgrube technischer Schwierigkeiten sein:



Während W. K. Briegel[2]) in Darmstadt, W. Fabricius in Leipzig, W. E. Rothe in Dresden und Joh. Hect. Beck in Frankfurt a. M. mit reinen Tanzsuiten violinistisch nichts Erwähnenswertes boten, haben jene deutschen Tonsetzer, die ihnen einen nicht tanzmäßigen Satz vorausgehen ließen, höhere technische Ansprüche gestellt[3]); so Schützens Schüler Joh. Jak. Löwe aus Eisenach (in Wien, Wolfenbüttel, Zeitz, Lüneburg)[4]) mit seinen „Sinfonien, Intraden, Gagliarden usw." (1658), worin er die Streicher frei auf d''' und e''' einsetzen läßt[5]). Ebenso führt sein *Capriccio sopra* „Lustig wollen wir leben" für zwei Geigen und Baß (Uppsala) öfters in die 3. Lage. Die entsprechenden „Sonatinen" in der 5. Lieferung des *Parergon musicum* (1663–76) von dem Dresdener Juristen Joh. Casp. Horn haben lange Unisonostrecken in beiden Geigen, für welche des Verfassers Vorrede „fein gleiche Striche" fordert. Johann Rosenmüller (1620 zu Ölsnitz im

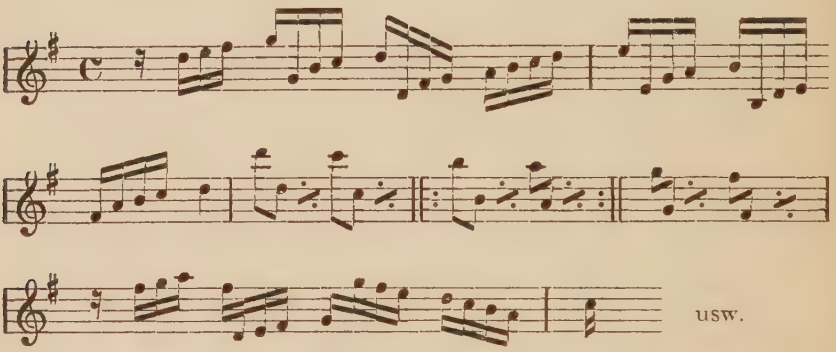
[1]) Nicht, wie bei Fétis zu verwechseln, mit dem von J. G. Walther angeführten Bautzener Matthaeus Kelz, Kantor in Stargard und Sorau, der mindestens eine Generation älter war.

[2]) Als Skordaturenliebhaber nennt ihn Fr. Noack in der Zeitschrift für Musikw. I, 524.

[3]) Vielleicht wäre auch schon J. Rud. Ahle nach dem Titel seines verschollenen „Dreyfachen Zehn allerhand Sinfonien, Paduanen, Balletten" (1654) zu ihnen zu rechnen.

[4]) Nach Spitta (Bach I, 191) hat hier der Mettenschüler J. S. Bach zu ihm vielleicht in Beziehungen gestanden.

[5]) Dem ersten Geigenpart ist ein Lobgedicht seines Wolfenbüttler Kollegen J. J. Weiland vorgedruckt, in dem wohl zur Erinnerung an Löwens Studienzeit in Wien die dortigen Musikgrößen Prioli, Verdin, Valentin, Bertali gepriesen werden.

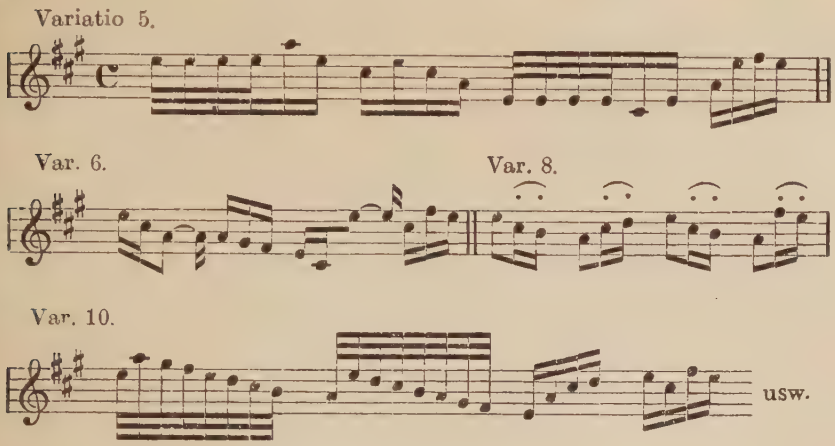
Vogtland geboren)[1]) hat bei der Umwandlung von der Suite zur Sonate eine Hauptrolle gespielt: die in den fermatenreichen Couranten seiner „Studentenmusik" von 1654 angebahnte Entwicklung führt über die venezianischen Ouvertüren als Kopfsätze seiner tanzreichen *Sonate da camera* von 1670[2]) zu den zwölf reinen Kirchensonaten Legrenzischer Art von 1682, die keinerlei Tanz mehr haben – kein Wunder bei seinen langen Aufenthalten in Venedig. Doch sind sie bei allem musikalischen Reiz[3]) violinistisch ebenso anspruchslos wie des Lautenisten Esaias Reusner und des Leipziger Stadtpfeifers Joh. Pezel gleichlautende Arbeiten. Nur des Letztgenannten 75 *Bicinia variorum instrumentorum* (1675) muten, offenbar von der Bläsermusik her, den beiden Geigen in der 23. *Sonatina* gleichzeitige Rückungen des 1. und 4. Fingers bei gebrochenen Oktaven zu:

Die eigentümliche Adagio-*Ciacona* à 6 am Schluß von Pezels *opus musicum* (1686), deren Veränderungen erst im Verlauf des Stückes auftreten und unter den beteiligten Instrumenten reihum gehen, führt die erste Geige mehrfach in die 5. Lage. Auf die instrumentalen Arbeiten von Kradenthaler, Scheiffelhut und Andr. Kirchhoff braucht eine Geschichte des Violinspiels nicht einzugehen. Ganz anders bei dem großen Nürnberger Orgelmeister Joh. Pachelbel (1653–1706), aus dessen als Ganzes verschollenen Druckwerken „Musicalische Ergetzung", „6 Verstimmte Partien für 2 Geigen und Generalbaß" (1691) und „7 Sonaten für 2 verstimmte Violinen" (J. G. Walther, S. 258) die Bibliothek der Charlottenburger „staatlichen Akademie für Kirchen- und Schul-

[1]) 1642–55 lebte er in Leipzig, dann zu Hamburg und lange Zeit in Venedig; 1674 als Hofkapellmeister nach Wolfenbüttel berufen, ist er als solcher dort 1684 gestorben (Biogr. v. Horneffer, Diss. Berlin 1898).

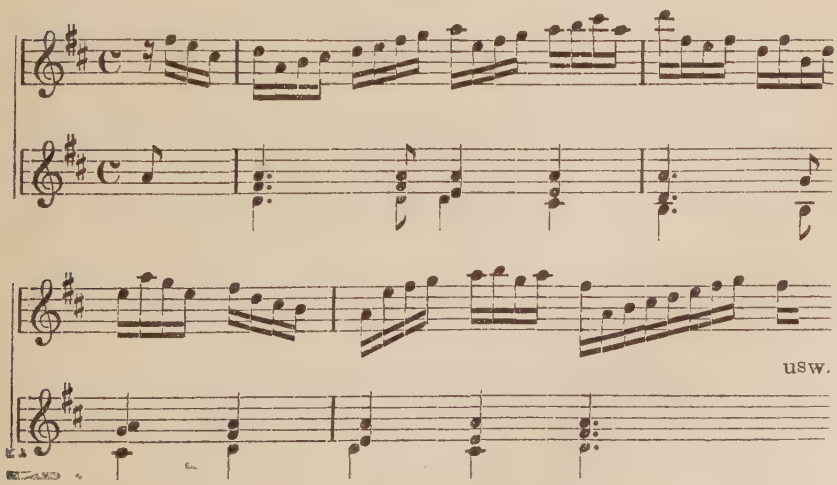
[2]) Neudruck von K. Nef im 18. Band der Deutschen Denkmäler.

[3]) Handschriftliche Partitur der Nummern 1, 5, 6, 10 und 12 von Spitta auf der Bibliothek der staatlichen Hochschule für Musik in Berlin, von Joachim phrasiert. Möglicherweise deutet die Bezeichnung „Solo" in der 12. Sonate für die allein beginnende 2. Geige schon auf wechselnde Besetzung in der Art des Muffatschen „Terzettl's".

musik“ in alten Abschriften einige skordierte Kompositionen besitzt, die möglicherweise ehedem zu den vorerwähnten Sammlungen gehört haben. Geigerisch ertragreich ist besonders eine neunmal von der in h f' c'' g'' gestimmten Solovioline variierte *Aria* zweier darunter liegender Gamben:



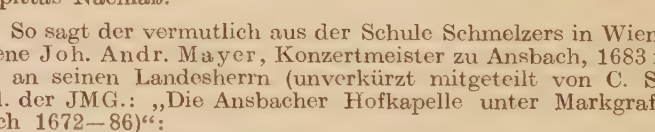
Noch wichtiger ist die „Zwillings-Parthie“ für zwei Geigen ohne Baß, wo in sämtlichen Sätzen eine Geige mehrgriffig spielt, während die andere nach Art einer *Double* skalenmäßig diminuiert. Solche Einfälle mögen bei den vielfältigen Berührungen Pachelbels mit den Bachs während seiner Eisenacher und Erfurter Jahre auf Joh. Sebastian direkt weitergewirkt haben; denn dessen Vater, Pachelbels Freund Ambrosius Bach, war ja im Hauptberuf Geiger. Ich setze den Anfang hierher:



Auch der streng durchgeführte *Canon a 3 Violinis con suo Basso* im Einklang ist von einer ganz außerordentlichen Spielfreudigkeit[1]). Nach alledem liegt es nahe, sich Pachelbel in seinen jungen Wiener Jahren als Geigenschüler H. Schmelzers vorzustellen, wie er damals bekanntlich auch Orgelgehülfe J. K. Kerlls gewesen ist.

Folgten diese deutschen Meister im wesentlichen italienischem Vorbild, so eine sehr stattliche Schar anderer teils aus persönlicher Verehrung für den großen Pariser Opernkomponisten Lully, teils aus Verbeugung ihrer Höfe vor dem Versailler Sonnenkönig, dem französischen Muster. Bald mit fürstlichen Stipendien, bald auf eigene Rechnung und Gefahr zog nun so mancher Landsmann zu jahrelangem Studium an die Seine, und selbst Daheimgebliebene wie der hochbedeutende Rudolstädter Ph. H. Erlebach (Vorwort seiner *6 Ouvertures* von 1693) frisierten sich völlig als „deutsche Lullisten"; vielleicht auch, um sich nicht von so gut geschulten fremden Orchestern wie den 18 vortrefflichen französischen *Violons* der Celler Hofkapelle oder denen zu Osnabrück und Hannover verdrängen zu lassen. Abgesehen von Äußerlichkeiten wie die Benennung der Stücke und Instrumentalparte, tonsetzerischer Nachahmung des fünfstimmigen Balletsatzes usw. bedeutete die „Lullische Manier" einmal den fast völligen Verzicht auf das höhere Lagenspiel, da der „göttliche Baptiste" seine *Ripieni* fast nie über die unterste Position hinausführte, brachte aber auch ein wesentlich anderes *Exercitium à la françoise* mit sich, wogegen charaktervolle deutsche Geiger sich zunächst entschieden wehrten[2]). Nach der

[1]) Nachdem Obiges bereits geschrieben war, erschien G. Beckmanns verdienstlicher Aufsatz „J. Pachelbel als Kammerkomponist" im Archiv (I, 267), wo am Schluß der ganze Kanon abgedruckt ist. Eine G-dur-Sonatina mit Suite verwahrt die Berliner Staatsbibliothek, und eine schöne einsätzige Kirchensonate mit dem an Händel gemahnenden Allegrothema



birgt Spittas Nachlaß.

[2]) So sagt der vermutlich aus der Schule Schmelzers in Wien hervorgegangene Joh. Andr. Mayer, Konzertmeister zu Ansbach, 1683 in einem Gesuch an seinen Landesherrn (unverkürzt mitgeteilt von C. Sachs im 11. Sbd. der JMG.: „Die Ansbacher Hofkapelle unter Markgraf Johann Friedrich 1672–86)":

„Von Ew. Hochfürstl. Durchl. Capellmeistern, Johann Georg Cunradi, habe mit mehrerem verstanden, welcher maßen in Hochfürstl. haußhoffmeisterey jhme intimiret worden, Dero Sämbtl. Instrumental Musicanten (: worunter auch ich meines wenigen Orts begriffen :) anzudeuten, daß das Exercitium wegen der Französischen manier, so der junge Cusser von Stuttgart vorgeschlagen, nunmehro würcklich und zwar alltäglich vorgenommen werden solle . . . .

„Nachdeme aber, gnädigster Fürst und Herr, ich meine wenige wißenschafft in der violin, bey dem kayßerl : hoff zu Wien, wie bekant, von einem solchen Meister dergleichen wenig in der welt zufinden, mit ziemlichen spesen, erlernet, auch Ew : Hochfürstl : Durchl : biß dahero mit

unten abgedruckten Beschwerde handelte es sich vor allem um eine veränderte Bogenführung: durch die „ganz kurzen strich" (wir wissen nicht ob hämmernd an der Spitze, springend in der Mitte oder anschlagend am Frosch) fürchteten die mehr italienisch erzogenen deutschen Geiger wohl nicht mit Unrecht, ihr schönes solistisches *Cantabile* einzubüßen, während es Lullys Hauptvertreter Kusser darauf ankam, mit den neuen Stricharten das Prickelnde, Pointierte, Witzige der französischen Tanzmusik zum Ausdruck zu bringen. Daß beides sehr wohl zu vereinen gewesen wäre, ging damals beiden Parteien noch nicht auf. Zudem hatte Lully die *bande* der *Académie royale* auf ein unerhört genaues Orchesterzusammenspiel gedrillt, und der alte deutsche Individualismus sträubte sich dagegen, bei dem nun überwiegend chorischen Spiel blos noch das *Ripieno* nummernhaft verstärken zu sollen.

Lullys persönlicher Schüler Johann Siegismund Kusser (1660 in Preßburg geboren, nach Pariser Ausbildungsjahren Geiger am Stuttgarter und Ansbacher Hof, Operndirektor in Braunschweig und Hamburg, dann wieder in Stuttgart, seit 1704 in England, 1727 als Domkapellmeister in Dublin gestorben) hat dem neuen Stil wohl als erster in Deutschland auch mit erheblichen Kompositionen gehuldigt. Typisch werden jetzt Suiten aus Balletsätzen, für die viele neue Tanzarten (*Canary, Traquenard* usw.) nach Deutschland kamen; an ihre Spitze tritt statt der italienischen *Sonata-Sinfonia* die pomphaft steife „französische Ouvertüre" Langsam – Schnell. Violinistisch eignet den Parten kein bezeichnendes Gepräge, da sie auch für den *Hautbois* spielbar sein mußten[1]). Auch über die gleichgerichteten „Pythagorischen Schmids-Fünklein" (1692) des bayerischen Hofmusikers Rupert Ignaz Mayr können wir uns hinsichtlich der spieltechnischen Ansprüche so kurz fassen[2]) wie

---

meiner wenigen persohn, hoffentlich in gnaden zufrieden gewesen, gestalten dieselbe bey Ein- und Anderer frembden herrschafft hohen anwesenheit, mich mit einem *solo* unterthänigst hören zulaßen, selbsten vielmahls gnädigsten befehl ertheilt; dahingegen so ich diesen ganz kurzen strich annehmen – ich nicht allein ein künstliches *solo* zuspielen, gänzlich unterlaßen müste, sondern auch zu kirchen- und andern vocal-sachen nichts saubers mehr mitmachen könte.

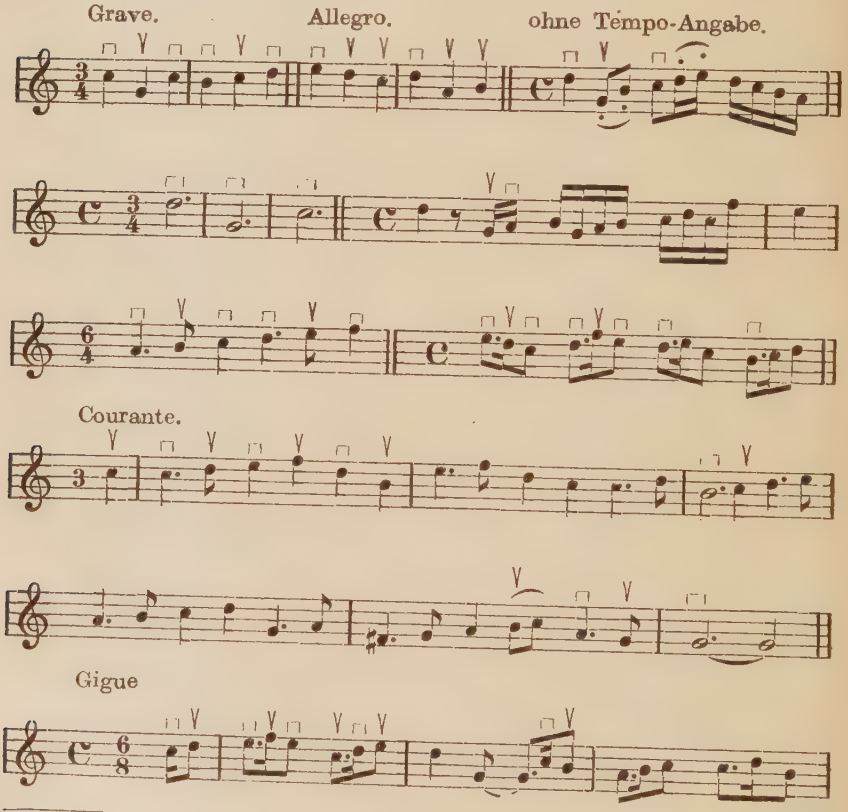
„Alß gelanget an Ew : Hochfürstl : Durchl : hiemit mein unterthänigstes bitten, Sie wollen gnädigst geruhen, in ansehung iezt angeregter wahrhafftiger motiven, die gnädigste verordnung thun zulaßen, damit ich von solchen Französischen bande (: gleich wie der violist Murrer zu Stuttgart, welcher auch zu Wien bey meinem Meister gelernet, exempt gewesen :) befreyet bleiben – und mithin mich in *solo* und andern künstlichen sachen desto *qualificirter* machen möge . . ."

[1]) Die von H. Scholz für seine Münchner Dissertation (gedruckt Leipzig 1911) angefertigten Sparten der drei Kusserschen Suitenwerke von 1700 befinden sich auf der Berliner Staatsbibliothek.

[2]) Vgl. B. Ulrich im 9. Sbd. der JMG., S. 75ff. Der Werktitel spielt auf jene alte Mythe an, daß Pythagoras am wechselnden Klang der verschieden schweren Hämmer von Schmieden die Intervalle entdeckte. Daß die mathematischen Grundlagen des Experiments aber durch zwei Jahrtausende falsch weiter berichtet worden sind, hat H. Bellermann in seinem Büchlein „Die Größe der musikalischen Intervalle" drastisch nachgewiesen.

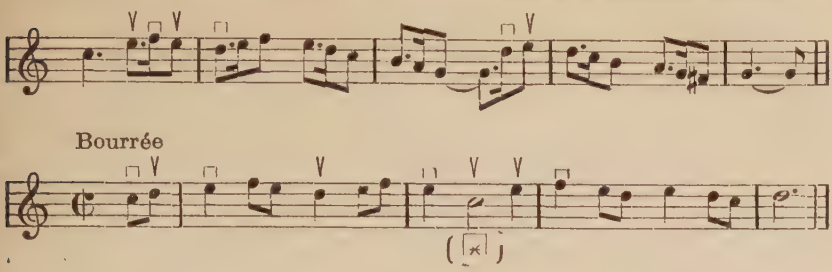
betreffs der schon erwähnten gediegenen Ouvertüren von Erlebach, des *Journal du printemps* vom badischen Hofkapellmeister Kasp. Ferdin. Fischer (1695) und des *Zodiacus musicus* von J. A. S. (Schmicorer)[1]: sie sind bei allem sonstigen Reiz und Wert geigerisch ziemlich primitiv gehalten; einzig das flüssige Passagenwesen des *Zodiacus* geht bis in die 3. Lage.

Wichtiger dagegen für unsern Gegenstand ist der „Blumenbund lieblicher Balletstücken" (*Florilegium* I und II, 1695/98) des uns wohlvertrauten Passauer Domkapellmeisters Georg Muffat[2], der die von Lully selbst empfangenen Anweisungen in einer Vorrede ausführlich darlegt[3]. Da fesseln besonders die Strichangaben (I = ⊓, V = ∨), wonach seine Hauptbeispiele in heutiger Schreibung folgendermaßen aussehen:



[1]) Auch Schmicerer oder Schmierer, wie die von A. Göhler zur Feststellung des Monogrammisten herangezogenen alten Leipziger Meßkataloge widersprechend sagen.

[2]) Vergl. oben S. 70f.

[3]) Von H. Rietsch besorgter Neudruck im 1. und 2. Band der Österreichischen Denkmäler.

Schwerer wird man sich heute mit Muffats nicht immer klaren Ausführungen zur „Lullianischen Ornamentik" befreunden; musikalisch aber sind die Fugen seiner Ouvertüren als wahre Meisterwerke zu preisen.

Ein unruhiger Geist war der erst von Capricornus, dann von Lully ausgebildete Schwabe Joh. Fischer (geb. 1650, gest. 1721 in Schwedt a. O.)[1]), dessen Sonatine mit viersätziger Suite „Eins — Drey und Drey — Eins oder der habile Violiste" (handschriftlich in Uppsala) neuerdings wieder gedruckt vorliegt[2]), so daß wir uns Notenbeispiele sparen können. Der Witz des Stückes beruht darauf, daß zwei verschieden skordierte Geigen und eine ebenfalls umgestimmte Viola abwechselnd von einem einzigen Spieler benutzt werden müssen, und da die Zeit zum Vertauschen der Instrumente oft nur eine Viertelpause beträgt, muß der Ausführende wirklich „habil" sein. Allzu großen musikalischen Wert hat die *Sonatina* nebst Suite nicht[3]). Außer dem Hang zur Skordatur rühmt Mattheson Fischern nach: „Auf der Violine führte er einen reinen Strich, welchen er mit guten Manieren (d. h. geschmackvollen Auszierungen) begleitete." Die Mehrzahl seiner Instrumentalwerke ist leider verschollen.

Weiter sei Benedikt Anton Aufschnaiter (etwa 1660 bis 1730) hier zunächst mit den sechs „Serenaden" (Suiten) seiner

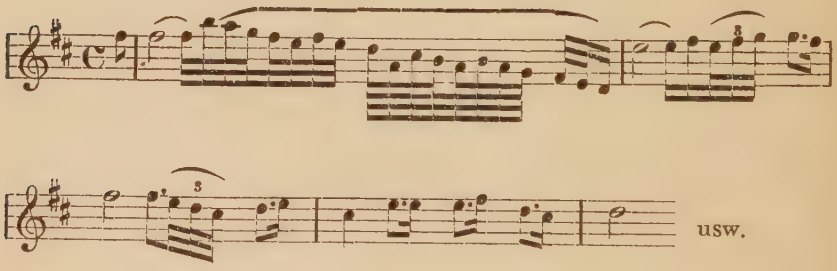
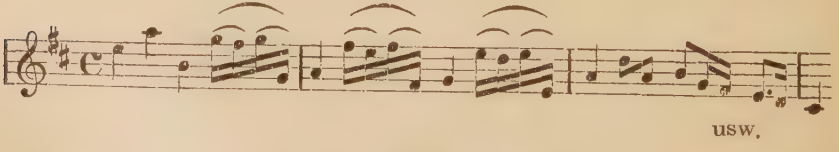
[1]) Nachweisbar in Stuttgart, Paris, wieder Stuttgart, Augsburg, Ansbach, dann Hofkapellmeister in Schwerin, Mitau, Kopenhagen, wieder Schwerin, Stralsund, Stockholm und Schwedt a. O.

[2]) Für den praktischen Gebrauch von G. Beckmann bearbeitet (Simrock).

[3]) Auch sonst huldigte er einem etwas barocken Geschmack: 1700 gab er in Dresden ein „musikalisches *Divertissement* a 4" heraus, 1702 in Hamburg eine „Tafelmusik" (in 2. Auflage Lübeck 1706 als „Fürstenlust"), in deren Anhang eine „Feld- und Heldenmusik" die Schlacht bei Hochstedt (1704) derart verkörpert, daß die Violine den Feldherrn Tallard, die Oboe den Marlborough darstellt (die entgegenstehenden Angaben in Matthesons „Ehrenpforte" sind falsch). Noch drolliger ist seine Sopran-Solokantate „über die Welt berühmte Lüneburger Sültze" (d. h. Salzfabrikation, nicht Sälke, wie Eitner im Quellen-Lexikon schreibt), worin die Violine das Kochen des Salzes durch gelind wallende Sechzehntel malt. Auch die Orchesterlieder seiner „Himmlischen Seelenlust" (1686) benutzen in den eingelegten „Sonatinen" nicht nur Skordaturen, sondern dazu auch noch reichliche Doppelgriffe in beiden Geigen, was zu eigenartigen Klangwirkungen führt.

Concors Discordia (1695) genannt, deren *Concerto grosso* = Einrichtung deutlich erkennen läßt, daß er vom gleichen Jahr an neben G. Muffat am Passauer Dom wirkte. Am wertvollsten ist eine Echopassacaglia, in deren frei variierenden Fortbildungen die 1. Solovioline bis zur 5. Lage hinaufgeführt wird. Von seinen Kirchenkonzerten wird später noch zu reden sein.

Mit den *Sinfonies du Landgrave et Regent de Heße-Darmstadt* (sechs französische Suiten, handschriftlich in Uppsala) sei die Reihe der deutschen Lullisten beschlossen. Nach Tüchtigkeit und vielsätziger Art könnten sie von Kusser geschrieben sein; natürlich wird in ihnen viel mit solistischen Trioepisoden gearbeitet.

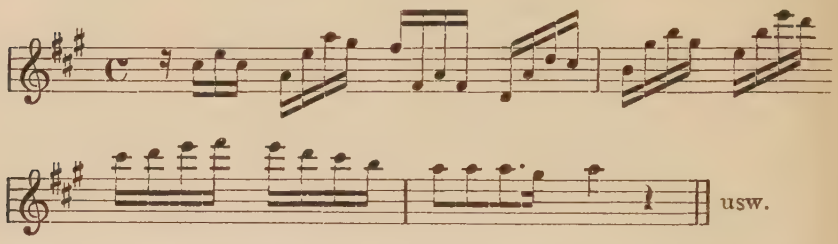
Der Deutsche Gerhard Diesener (um 1660 in der Kasseler Hofkapelle) der später über den Kanal ging und verengländerte, mag aus London jene drei gestochenen Stimmbücher (ohne Ort und Datum, aber offenbar vom Jahrhundertende) in die Heimat geschickt haben, die heute die Kasseler Landesbibliothek besitzt: „*Instrumental Ayrs in three and four parts ... by Gerhard Diesineer*," zehn Suiten zu 6—18 Nummern von hohem musikalischen Wert. Man sehe das phantastische Pathos des Praeludiums zur 9. Suite, das in der 1. Geige etwa den Frobergerschen Tokkatenstil nachahmt:

Ein *Ground* der 5. Partite mit 27 vortrefflichen Variationen verdiente einen Neudruck, wenn nicht gerade hier die Vorlage leider verstümmelt wäre. Beschränkt sich Diesener im allgemeinen nur auf den Bereich der 1. Position, so beweisen doch Stellen wie die folgende, daß er auch den Lagenwechsel als etwas Selbstverständliches voraussetzte:

Zweifellos ist ihm auch jene handschriftliche, nur mit G. D. gezeichnete Sammlung französisch geformter Suiten auf der gleichen

Bibliothek zuzuschreiben, die J. Ecorcheville[1]) auf den Pariser *roi des violons* Guillaume Dumanoir, Tob. Norlind aber (im 7. Sbd. der JMG.) auf Gustaf Düben bezog. Zwei weitere Arbeiten Dieseners im *British Museum* waren mir unzugänglich.

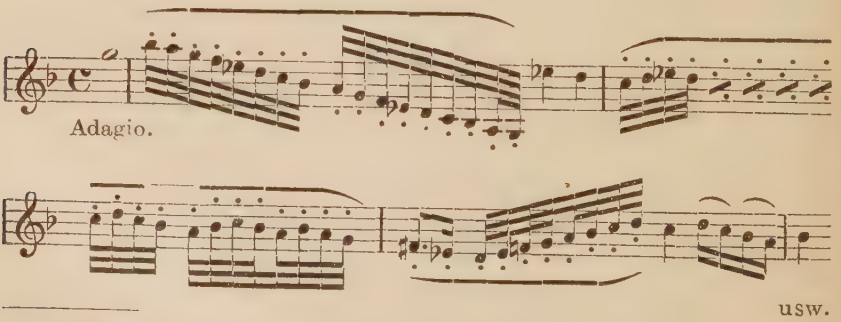
Der vortreffliche Joh. Kaspar Kerll (1627 zu Adorf im Erzgebirge geboren, 1693 in München gestorben) eröffnet die Reihe deutscher Meister von „Sonaten ohne deklarierten Tanz". Von seinen einst durch Mattheson gepriesenen Streicherwerken scheinen nur noch vier erhalten zu sein. Für uns kommt weniger die in den Bayerischen Denkmälern (II, 2) neugedruckte g-moll-Sonate (Uppsala) als diejenige *modi dorii à 2. Violini, Viola e Basso* in Betracht, welche die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien besitzt, wo das leider undatierte Werk wohl während seines zweiten Aufenthaltes (1677–84) entstanden sein mag. Sie beginnt mit einem wundervollen *Grave*, dem sich eine Fuge in „Pfundnoten" anschließt. Die darauffolgende Kanzone, eine der letzten dieser sacht aussterbenden Gattung, wird durch ein ungemein lebendiges Presto-Fugato eröffnet, dem sich ein ziemlich ausgedehntes, in der Hauptsache ebenfalls imitatorisch gehaltenes Adagio angliedert. Auch der Nürnberg-Weißenfelser Meister Joh. Phil. Krieger (1649 bis 1725) hat unser Instrument mit 2 × 12 Sonaten für zwei Geigen bzw. Violine und Gambe (1688 und 1693) bedacht; doch stellen sie in technischer Hinsicht an die Ausführenden ebenso bescheidene Ansprüche wie seine Manuskript-Sonate *à 4* in Uppsala und die umfangreichen Violinsoli in seinen Kantaten „Wie bist du denn im Zorn" und „Ihr Christen freuet euch" (im 6. Bayerischen und im 53. Deutschen Denkmälerband, herausgegeben von M. Seiffert). Dasselbe gilt von der trefflichen *Cithara Orphei* (op. 4, 1697) des Straßburger Domkapellmeisters Joh. Georg Rauch, die zwölf zumeist für zwei Geigen, Fagott und Organum geschriebene Sonaten mit zum Teil ganz prächtigen Fugen aufweist. Von Rauchs Freude am Laufwerk zeugt das Notenbeispiel bei K. Nef („Zur Geschichte der deutschen Instrumentalmusik in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts.")[2]) Welchen Wert übrigens auch die Kirchenmusiker auf einen tüchtigen Sologeiger legten, lehrt neben Rauchs *Novae Sirenes Harmonicae* von 1687 und den erwähnten Kantaten J. Ph. Kriegers der erstaunlich virtuose, von vielen Doppelgriffen durchsetzte Violinpart in der Tenor-Solokantate „Ich will in aller Noth auf unsern Jesum bau'n" von Telemanns abenteuerlichem Schwiegervater Daniel Eberlin (1630 zu Nürnberg geboren, 1692 in Kassel gestorben), dessen Passagenwesen sich mehrfach in die 4. Lage versteigt. Von Joh. Theile (1646–1724), dem „Vater der

[1]) Neudruck als *Vingt suites d'orchestre du 17me siècle français* und 5. Sbd. der JMG., S. 155ff. An deutschen Autoren sind u. a. vertreten Christian Herwig, Adam Drese, der Landgraf von Hessen, David Pohle, G. Chr. Strattner, H. Schmelzer. Über die Franzosen siehe das nächste Hauptstück.

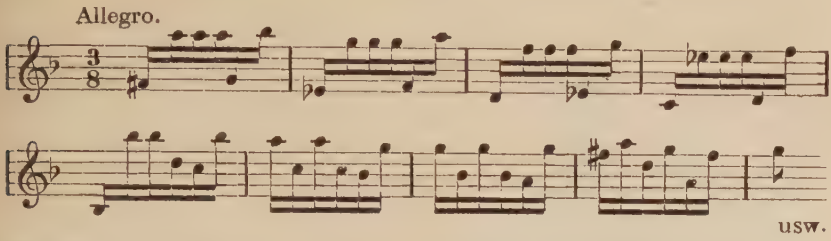
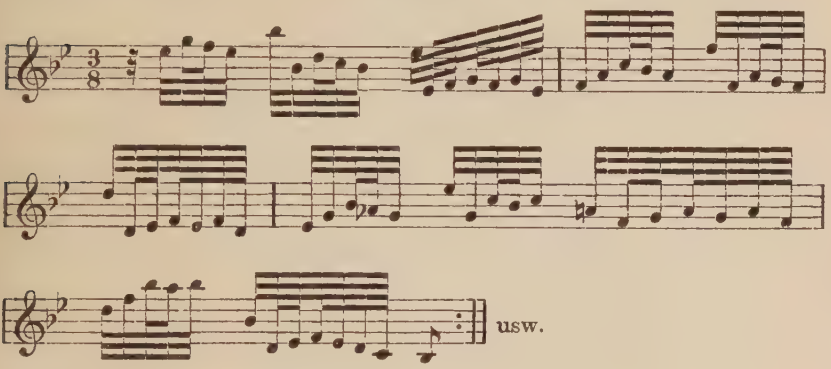
[2]) Beiheft I, 5 der IMG. (1902).

deutschen Kontrapunktisten“ kommt unter den mir bekannten Sonaten (eine auf dem Joachimsthalschen Gymnasium, zwei in Uppsala) bloß die schwedische in A-dur für Violine, zwei Bratschen und Continuo in Betracht, die im 1. Satz der Geige glänzende Gänge nachstehender Art zuweist.

Einen hervorragenden Vertreter der Violinkomposition lernen wir in dem Schweizer H. Albicastro (= Heinrich Weißenburg aus Biswang) kennen, dessen acht erhaltene Werke – sieben in Hamburg, eins in Dresden – sämtlich ohne Datum, aber um 1700 bei E. Roger in Amsterdam herauskamen, weshalb er wohl mit jenem Leydener *musicus academiae* von 1686 Joh. Weysenbergh identisch sein wird, der es dann im spanischen Erbfolgekrieg bis zum Rittmeister gebracht haben soll. Seine 3 × 12 corellisierenden Triosonaten op. 1, 4 und 8 sind technisch bescheiden, doch muß er nach seinen 33 Solosonaten op. 2, 3 und 5 in Angelegenheiten des Bogens wie hinsichtlich des mehrgriffigen Spiels[1]) ein ganz eminenter Geiger gewesen sein. So enthält die vierte Nummer seines op. 2 ein ganzes Stück mit der Strichart

Nr. 5 beginnt sogar folgendermaßen:



[1]) Eine Sonate in a-moll neugedruckt von G. Beckmann (Simrock Heft 5); einige sein Doppelgriffspiel kennzeichnende Variationen zur *Follia* seines op. 5 gab ich im „Archiv“ I, 369ff.

Recht knifflich sind im Schlußsatz der gleichen Sonate auch Stellen wie

Die *Ciaccone* am Ende der 13. Sonate op. 2 steigert in den Variationen die Beweglichkeit bis zu folgenden Passagen:

Ähnliche Schwierigkeiten kommen auch in Werk 3 und 5 vor, während die von Valentini beeinflußten Konzertsinfonien seines siebenten Opus namentlich das *Tremolo* und *Tremolo spiccato* gern verwenden; so besonders hübsch z. B. in Nr. 4, wo über dieser alle Unterstimmen durchlaufenden Strichart der Liedgesang der Primgeige schwebt. War der verholländerte Schweizer tonsetzerisch auch nur ein Eklektiker, so hat er doch in virtuoser Hinsicht gleich Biber, Walther und Westhoff noch auf Generationen weiter eingewirkt.

Wir kommen nun zum Wiener Hof. Ob die von Köchel[1]) schon 1566 an demselben nachgewiesenen Cremoneser „Geiger" Alberto Ardesi und Maurizio Sinibaldi bereits Violinisten gewesen und was sie geleistet, ist mangels erhaltener Kompositionen nicht mehr festzustellen. Auch betreffs der sonst wohlbekannten Prager Hofkapelle Rudolfs II., in der berühmte Namen wie A. Orologio, Jakob Gallus-Handel, Turini (Vater und Sohn) die Brüder Haßler und andre begegnen, ist geigerisch ebensowenig Verläßliches zu berichten, wie aus des Kaisers Mathias Hausstaat. Erst mit Ferdinand II. (1619–1637), der infolge des großen Krieges und der

[1]) „Die kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543 bis 1867."

Gegenreformation die Residenz nach Wien zurückverlegte, hören wir ein wenig mehr zu unserm Thema: aus Graz brachte dieser Herrscher die uns schon aus dem italienischen Hauptstück bekannten Meister G. Prioli, G. Valentini[1]), G. G. Arrigoni, Fr. Stivorio an die Donau mit. Weit interessanter wurde Wien aber unter Ferdinand III. (1637–1656), dessen musikalische Hauptstützen die Ostinatobearbeiter A. Bertali, Benedetto Ferrari, M. A. Ferro[2]), und als Spätling der Variationensuite Wolfg. Ebner waren. Andr. Rauch, erst Organist in Wien, dann in Oedenburg, betrachtet wenigstens in der Sinfonie vor der neunten Nummer seines *Currus triumphalis* (1648) die 3. Position bereits als Selbstverständlichkeit. Ebenso Bertali in seiner *Sonata a 6 violis* (Uppsala), worin die erste Geige nicht nur wirkungsvoll bis zum e‴ hinaufstürmt, sondern auch sonst ein sehr brillantes Laufwerk in Zweiunddreißigsteln zu erledigen hat. Man sieht aus solchen Stellen, daß eigentlich bloß Bertali (1637 einfacher Hofgeiger, 1649–1669 Hofkapellmeister) der Lehrer Schmelzers gewesen sein kann, der ihm denn auch in allen Stellungen nachrückte.

Der irgendwo als früh verwaistes Soldatenkind um 1623 geborene Joh. Heinr. Schmelzer stellt mit seinen Kompositionen eine glückliche Mischung von deutscher und italienischer Schreibart dar. Deutsch an ihnen ist die Sinnigkeit der getragenen Sätze, die Sorgfalt der Strichartenbezeichnungen, die Art des Passagenwerks in gebrochenen Akkorden und das mehrgriffige Spiel; italienisch mutet die Geschicklichkeit in formalen Dingen und, zumal in den vielstimmigen Arbeiten, ein gewisser opernhafter Einschlag an. Nicht zu übersehen ist ferner, daß bis dahin kein anderer Deutscher so hohe Regionen des Griffbretts aufgesucht hat wie dies in raschen Gängen von Schmelzers Solosonaten öfters geschieht[3]).

[1]) Eine physiognomielose *Sonata a 5 di Giov. Valentin* auf der Kasseler Landesbibliothek könnte leicht einem späteren Träger dieses Namens angehören; trotz mehrfacher Berührung der 3. Lage ist das einsätzige Stück (ohne Tempowechsel) technisch so bescheiden wie möglich. Valentini war von 1630–1649, in welch letzterem Jahre er starb, Wiener Hofkapellmeister.

[2]) Seine *12 Sonate a 2, 3, 4* von 1649 sehen zwar äußerst unscheinbar aus, sind aber unzweifelhaft im Geigenpart bloß skizziert worden, um erst durch virtuose Stegreifkünste wahres Leben zu empfangen; so bei den ganznotigen Stellen „*Violino solo, Viola tacet*“ mit gleicher Baßgrundlage, aus denen die charakteristischen Wiener Orgelpunkt-Passagen hervorgegangen sein dürften. Schmelzers *Duodena selectarum Sonatarum* Nr. 8 z. B. schreibt dergleichen schon in Zweiunddreißigstelläufen aus. Bei Ferro merkt man erstmals auch den Einfluß der Wiener venezianischen Opern *à la* Cavalli, Cesti, Draghi.

[3]) Schmelzer hat als Vizehofkapellmeister auch zahlreiche Ballettmusiken für den Wiener Hof geschrieben (DTÖ XXIX, Biogr. u. Abdruck vieler seiner Briefe durch P. Nettl in Adlers Studien VIII 120ff. u. 168). Bereits 1660 nannte man ihn den „berühmten und fast vornehmsten Violinisten in ganz Europa“; 1673 erhielt er das Adelsprädikat „von Ehrenruff“, und 1680 starb er in Prag an der Pest, nachdem er das Jahr vorher zum 1. Kapellmeister aufgestiegen war. Sein schon seit 1671 als Hofgeiger tätiger Sohn Andreas Anton Schmelzer wurde sein Nachfolger als Balletkomponist.

In seinen Erstlingswerken[1]) gibt er sich technisch zwar noch zurückhaltend, aber in seinen *Sonate unarum fidium, seu a Violino solo* (1664) lernt man schon voll und ganz den Wiener Geigenmeister kennen, der als Lehrer für die kommende Generation richtunggebend wurde. Hervorragend ist in der dritten dieser Sonaten (neugedruckt von G. Beckmann bei Simrock) namentlich das mehrgriffige Adagio mit den sich daran schließenden Variationen über einen Ostinato.

Unter Schmelzers weiteren Arbeiten ist eine handschriftlich in Uppsala befindliche *Harmonia a 5* von 1668 durch das wohl früheste größere Stück im $\frac{5}{4}$-Takt erwähnenswert sowie ebenda eine von zwei D-dur-Suiten für skordierte Sologeige mit Continuo wegen des taktstrichlos notierten, also wohl ganz frei vorzutragenden Hennengegackers und vieler Doppelgriffe. Daß Schmelzers Violinkompositionen durch N. A. Strungks Vermittlung bis zum hannöverschen Hof hin Bewunderung erweckten, lehrt ein noch erhaltener, von Dr. G. Fischer erwähnter Brief[2]). Unter seinen Schülern sind neben dem Sohne noch zu nennen Christian Heinrich Aschenbrenner[3]) und möglicherweise Joh. Jos. Fux; vor allem aber ist als solcher, wenn auch vielleicht nicht körperlich, so doch im Geiste, Biber zu betrachten, der wohl bedeutendste deutsche Geiger des 17. Jahrhunderts.

Heinrich Ignaz Franz Biber, 1644 zu Wartenberg in Böhmen geboren, stand wohl zuerst in Diensten des Olmützer Fürstbischofs Grafen Liechtenstein-Kastelkorn[4]), der sommerüber zu Kremsier in Mähren Hof hielt; 1670 ging er ohne Abschied als erzbischöflicher Konzertmeister nach Salzburg, wo er 1680 zum Vize-, 1684 zum Oberkapellmeister aufrückte und 1704 starb, nachdem ihm Leopold I. im Jahre 1690 „ob seiner zu höchster *Perfection* gekommenen *Application* in der *Music*“ das Adelsprädikat ‚von Bibern‘ verliehen hatte. Von seinen zahlreichen Werken kümmern uns hier nur wenig die vortrefflichen Messen und die handschriftlich erhaltenen Suiten seiner Jugendzeit (in Kremsier); schon eher die niedliche Nachtwächterserenade zu fünf Stimmen wegen der Pizzikatoausführung einer humorvollen Chaconne und Gavotte. Seine undatierten 16 Solosonaten (von E. Luntz im 12. Band der Österreichischen Denkmäler herausgegeben) „zur Verherrlichung von 15 Mysterien aus dem Leben Mariae“ werden der ersten Salzburger Zeit angehören (ca. 1675); das Schlußstück, eine Passacaglia

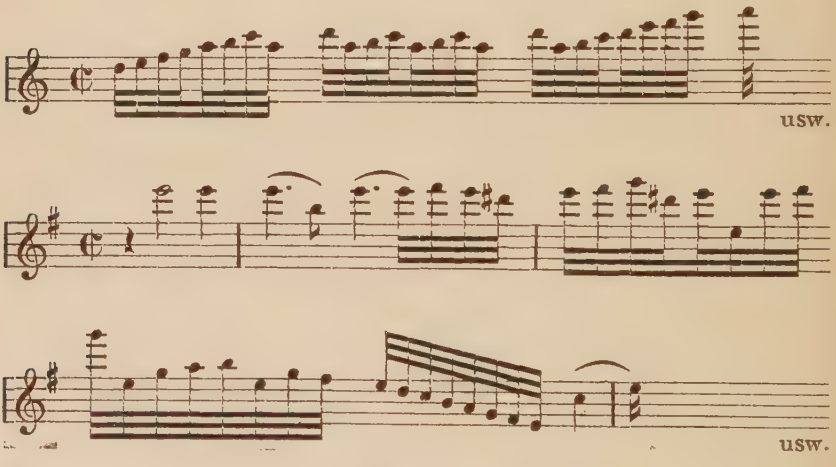
[1]) *Duodena selectarum Sonatarum applicata ad usum tam honesti fori quam devoti chori* (1659), davon 6 für 2 Geigen, 3 für Violine und Gambe, 3 für 2 Geigen und Gambe; *Sacro-profanus concentus musicus fidium aliorumque instrumentorum* . . (1662), welcher einsätzige Orchesterkanzonen Gabrielischen Gefolges vereinigt. Die von Pirro in der Riemannfestschrift erwähnte Triosonate auf der Pariser Nat.-Bibl. war mir nicht zugänglich.

[2]) „Musik in Hannover“ (1903) S. 4.

[3]) Seine Biographie bei A. Werner, „Musikpflege in Zeitz“, der aber von seinen Wiener Lehrjahren nichts weiß.

[4]) Vergl. hierzu P. Nettl in Zs. DMG IV 485ff. und in Adlers Studien VIII 168.

für Violine allein über den Vierlingsostinato g, f, es, d, hat mit dem frommen Programm, das jeweils noch ein kleiner Kupferstich erläutert, nichts mehr zu tun. Außer dem normal gestimmten Eröffnungsstück (Verkündigungsszene) wird jedesmal eine andere, stellenweis verwirrend komplizierte Skordatur verlangt; einzelne Stücke, so die grandios geratene Bearbeitung (Nr. 11) des uralten „Christ ist erstanden", sind von tiefgehender Wirkung[1]). Sein zweites geigerisches Hauptwerk, die *Harmonia artificiosa-ariosa* (Bibliothek Göttingen) besteht aus sieben Suiten, die sich wieder mit einer Fülle von Skordaturen beschäftigen[2]). Offenbar hat aber schließlich Biber selbst das Geschmacklose dieser Spielerei mit all ihren Nachteilen in der Praxis eingesehen; denn in seinen acht *Sonatae Violino solo* von 1681 ist die Anzahl der Umstimmungen in ganz beträchtlicher Weise herabgemindert. Dieses einzige noch zu Lebzeiten des Tonsetzers gestochene Werk hat hauptsächlich seinen Ruhm als Geigenkomponist begründet, und da es von G. Adler in den Oesterreichischen Denkmälern (Band V, 2) neu herausgegeben wurde, also für jedermann leicht zugänglich geworden ist, können wir uns auf eine kurze Zusammenfassung von Bibers Eigentümlichkeiten als Geiger beschränken. Da fällt denn zunächst die unbesorgte Kühnheit auf, mit der er die Sonaten Nr. 2 und 5 eröffnet:

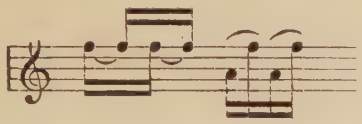


Für Bibers Kunst des mehrgriffigen Spiels liefert die letzte Sonate der Sammlung das Hauptbeispiel; soll sie doch, obzwar auf zwei Systemen notiert, von nur einer Geige ausgeführt werden (*gara di due Violini in uno*), was übrigens nicht so schwer ist, als daß es ein

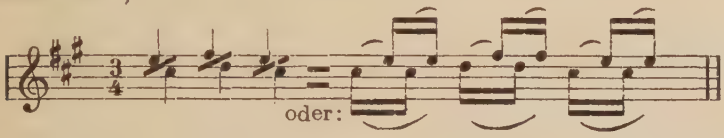
[1]) Bibers 1676 gedruckte 12 Sonaten zu 5—8 Stimmen kommen geigentechnisch ebensowenig in Betracht wie das *Fidicinium sacro-profanum* (Bibl. d. Allg. Musikgesellschaft in Zürich).

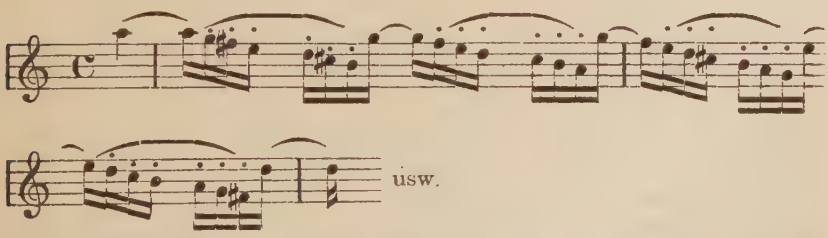
[2]) Vgl. die Inhaltsangabe in meinem Aufsatz „Die Violinskordatur" (Archiv I).

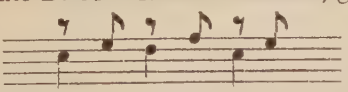
an R. Kreutzers Doppelgriffetuden geschulter Geiger nicht bewältigen könnte. Auch an die Streckfähigkeit werden trotz einiger Unisoni keine allzugroßen Ansprüche gestellt, zumal der Geigenhals damals 2–3 cm kürzer war als heute, die kleinere Mensur also derartige Griffe wesentlich erleichterte. Die uns etwa aus Haydns „Unkenquartett" (op. 50 Nr. 3) bekannte Bariolagemanier gebrochener Einklänge führt bei Biber ebenfalls zu derartigen Prozeduren:



Ähnliche Schlängeleien (*ondeggiando*) notiert er abkürzend wie Acciacaturen[1]):



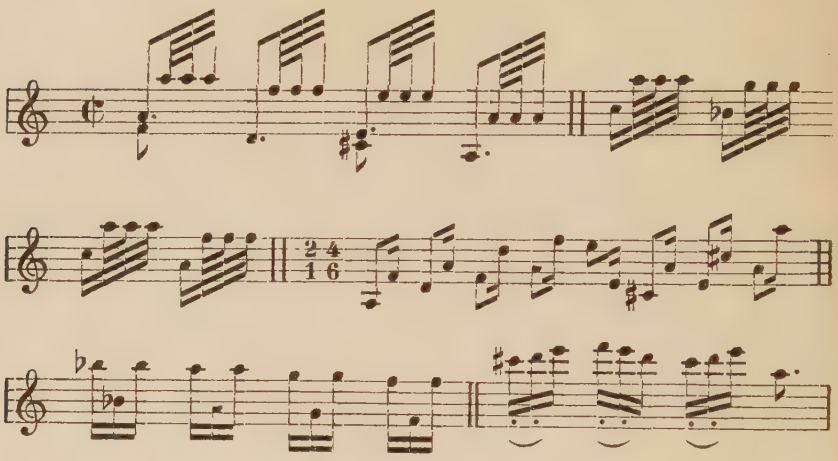
Wie freilich das gleiche Zeichen bei Tripelgriffen realisiert werden sollte, bleibt fraglich, da er in solchen Fällen ausdrücklich *Arpeggio* hinzuschreiben pflegte. Sollte er aber dieses wirklich gemeint haben, so bleibt immer noch ungewiß, ob es *legato* (gebunden) oder *à ricochet* (aufprallend) ausgeführt werden sollte[2]). Daß er den springenden Bogen und das fliegende Stakkato so gut gekannt hat wie das feste *staccato serioso*, zeigt die bis heute so beibehaltene Bezeichnungsweise durch Punkte unter einem Bogen. Welche Art er jedoch z. B. bei dem Presto-Einschub im Adagio der 7. Sonate beabsichtigte, ist schwer zu entscheiden:

[1]) Joh. Gottfr. Walthers handschriftliche Kompositionslehre von 1708 (Autograph auf der Berliner Musikhochschule) gibt dafür die Lesung:

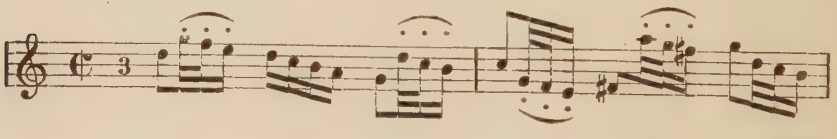


hat aber Klavier und Orgel im Sinn.

[2]) Die in Museen aufbewahrten Bögen aus jener Zeit geben auch keinen Anhalt, da man nie weiß, ob sie einem Dorffiedler oder einem Hofkonzertmeister angehört haben.

Verschiedene Ausführungsmöglichkeiten liegen für die Variationen der Aria in Sonate Nr. 2 vor:



Daß Biber die 11. Variation zur Aria der 6. Partie seiner *Harmonia* in beiden Geigen mit geworfenem oder fliegendem Stakkato ausgeführt haben wollte, dürfte ebenso sicher sein wie bei nachstehenden Takten der *Ciacona* aus seiner 7. Sonate:

usw.

Man sieht: Bibers acht Sonaten von 1681 enthalten eine solche Fülle des geigerisch Fesselnden und Bedeutsamen, daß es eine wahre Wohltat wäre, wenn sich ein stilbegabter Künstler zu deren Bearbeitung auf Grund des Neudrucks in den Oesterreichischen Denkmälern entschlösse. F. Davids Arrangement der 6. Sonate, mit dem er den ersten Teil seiner „hohen Schule" eröffnet, ist zwar recht geschickt gemacht, entfernt sich jedoch bisweilen, so namentlich in der Passacaglia und der Gavotte, unerlaubt weit vom Original. Ein Meister wie Biber, der in seiner Doppeleigenschaft als Tonsetzer und Virtuose einen der wichtigsten Marksteine in der Geschichte des Violinspiels darstellt, hat jedenfalls begründetes Anrecht, nicht nur in Umarbeitungen gekannt zu sein, sondern in seiner eigenen Sprache zu uns zu reden.

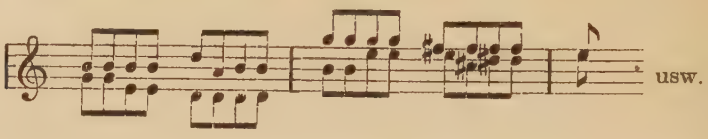
Am Dresdener Hofe erwachte seit Farinas Abgang ein reicheres Leben für die Streichinstrumentisten erst wieder, nachdem der einen Schütz so schwer hemmende Johann Georg I. das Zeitliche gesegnet und sein musikfreudigerer Nachfolger 1656 die

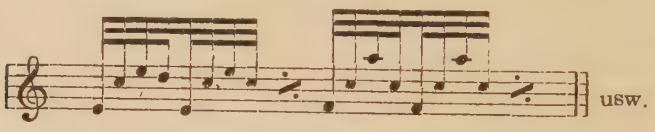
frühere kronprinzliche mit der kurfürstlichen Kapelle verschmolzen hatte. Mit der Einrichtung einer ständigen italienischen Oper unter Bontempi (1662) mehrten sich jedoch die Streitigkeiten zwischen einheimischen und fremden Musikern dermaßen, daß vier Jahre darauf der bisher als Bassist angestellte, aber als Liederkomponist längst zu Ruhm gelangte Christian Konstantin Dedekind (1628–1697) vorschlug, eine „kleine deutsche Musik" abzutrennen und die ihm zugedachte Sekretärstelle in ein „deutsches Konzertmeisteramt" zu verwandeln, was denn auch geschah. Fehlen von ihm, der vormals ein trefflicher Geiger gewesen sein soll, Instrumentalwerke überhaupt, so sind diejenigen seines Nachfolgers als Dresdener Konzertmeister Joh. Wilh. Furchheim (um 1635–1682) bis auf die zwei Werktitel „Musicalische Tafelbedienung *à 5*" (1674) und „Auserlesenes Violinen-Exercitium" (1687) verschollen. Es ist jedoch nicht ausgeschlossen, daß die sechs Sonaten und Parthien zu zwei bis sieben Stimmen, die ich abschriftlich in Uppsala gefunden, ehedem zu diesen *opera* gehört haben. Unter ihnen erweist sich eine *Sonata à 2 con continuo* als Furchheims beste Arbeit auf rein instrumentalem Gebiet; ja, ihr einleitendes, weit ausgesponnenes Adagio, in dem die beiden Geigen teils zusammen, teils solistisch konzertieren, darf sogar ein bedeutendes Kunstwerk genannt werden. Dann sei auch der feinsinnigen Ritornelle gedacht, die er zum 6. Zehnt der „Neuen Arien" seines frühverstorbenen genialen Freundes Adam Krieger nachgeliefert hat[1]).

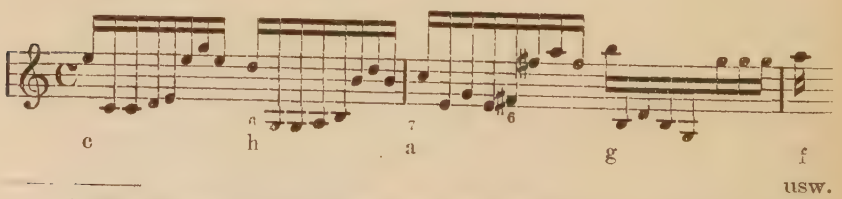
Entscheidend für den Ruhm der Dresdener Geigerschule wurde die Anstellung der Violinisten Joh. Jakob Walther und Joh. Paul von Westhoff. Ersterer, 1650 zu Witterda bei Erfurt geboren, trat nach unbekannter Lehrzeit 1674 in kursächsische Dienste; vielleicht ist er aber in seiner Jugend längere Zeit in Italien gewesen, da er nach Aufgabe seiner Dresdener Stellung italienischer Sekretär des Kurfürsten von Mainz wurde. Sonst ist über ihn nur noch bekannt, daß er in L. Bourgeats Widmung eines Druckes Frobergerscher Klavierwerke von 1693 als „Doctor" bezeichnet wird. Für diese spärlichen Daten entschuldigen aber vollauf zwei Werke Walthers, die ihn namentlich in Angelegenheiten des Bogens zum glänzendsten Violinvirtuosen seiner Zeit neben Biber, ja stellenweis sogar noch über diesen hinaus stempeln. Daß er auch als „fröhlicher Musikante" mit Ehren genannt werden darf, zeigt die herzhaft-volkstümliche Melodik der Variationssuiten in seinen *Scherzi da Violino solo* mit Generalbaß (1676). Seiner Vorliebe für die Strichart

[1]) Vgl. A. Heuß in der Einleitung zum 19. Band der Deutschen Denkmäler.

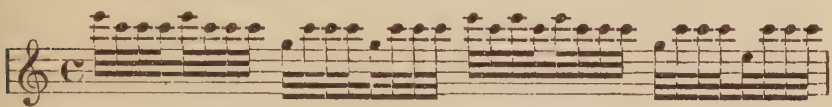
entspricht die bei ihm zuerst auf Doppelgriffe angewandte Tremolomanier in der Variation einer *Aria malinconica*:

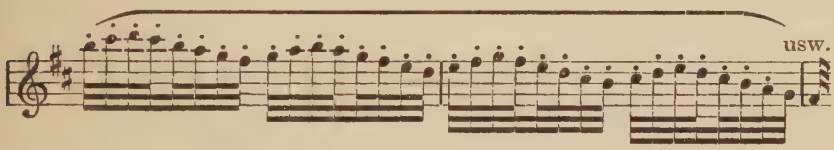


und das bei Biber so wichtig gewordene *Ondeggiando* (*Bariolage*) im 8. Scherzo[1]). Ebendort findet sich auch eines der frühesten Beispiele für aufprallendes Arpeggio:

arpeggio con arcate sciolte.

Zwölf Jahre[2]) nach diesem op. 1, nämlich 1688, veröffentlichte Walther von Mainz aus seinen *Hortus Chelicus*, dessen 2. Auflage 1694 den deutschen Untertitel führt „Wohl gepflanzter Violinischer Lust-Garten, darin Allen Kunst-Begierigen *Musicalischen* Liebhabern der Weg zur Vollkommenheit durch *curiose* Stücke gebahnet, auch durch Berührung zuweilen zwey, drey, vier Seithen auff der Violin die lieblichste *Harmonie* erwiesen wird." Auch diese 28 Nummern, die sich zum größten Teil aus Präludien, Arien oder Tänzen mit Variationen und „Finale" zusammensetzen, stehen dem Volkslied sehr nahe. Der manchmal ungeschickte dreistimmige Satz, weist oft recht schwer zu greifende Akkorde auf. Das Laufwerk wird zumeist aus gebrochenen Dreiklängen bei häufigem Saitenwechsel bestritten; so namentlich in dem über der C-dur-Tonleiter aufgebauten *Capriccio* Nr. 27, dessen *Ostinato* 50 Male (!) zu wiederholen ist:

[1]) Wasielewski („Die Violine und ihre Meister") vergleicht bei dem 10. Scherzo *Imitatione del Cuccu* die mehrfach eingefügte Bemerkung *cucu* jenen Spruchbändern, die den Figuren auf alten Gemälden aus dem Munde hängen, übersieht aber, daß sie sich auch mehrmals in der Generalbaßstimme über Orgelpunkten findet, dort also offenbar wirklich mit der Rechten ausgeführt werden sollte, während sich der Geiger in Läufen ergeht.

[2]) Nicht 18, wie bei Wasielewski (a. a. O.) zu lesen, der offenbar nur die 2. Auflage kannte, so daß er manche technischen Prioritäten Andern zuschreiben mußte.

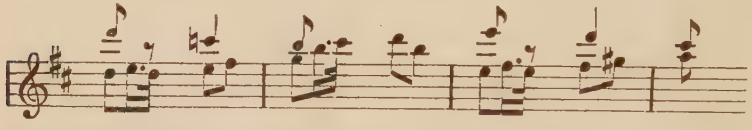
Ebenda führt Walther die Strichart mit dem Wachtelschlag-Rhythmus bereits bis zur 6. Lage hinauf, wie er denn überhaupt keine Bevorzugung der ungeraden Positionen gegenüber den geraden kennt. Es liegt dies sowohl an der Tonartenwahl wie an den Sekundabständen seiner Sequenzfiguren, was von selbst eine gleichmäßige Ausbildung aller Regionen des Griffbretts mit sich brachte. Ein besonders anschauliches Beispiel dafür liefert das *Scherzo d'Augelli con il Cuccu* (Spiel der Vöglein mit dem Kuckuck)[1]), wo das fröhliche Zwitschern und Schlagen zuerst in C-dur (4. Lage) auftritt, dann in D-dur und E-dur, also jedesmal einen Ton, bzw. eine Position höher nachgeahmt wird:

usw.

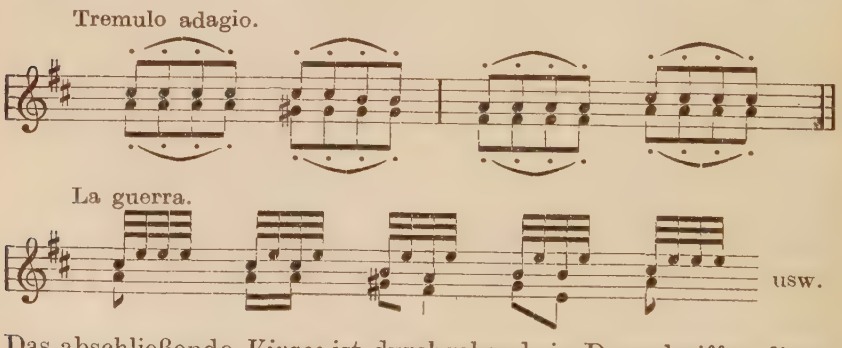
Walthers *Gara di due violini in uno* (Nr. 17) ist ungefähr von gleichem Schwierigkeitsgrad wie die Bibersche, und wie das Finale der 24. Nummer zeigt, teilt er mit dem Salzburger Meister auch die Vorliebe für lange Stakkatogänge:

usw.

Das merkwürdigste Stück im *Hortus* ist aber die *Serenata a un coro di Violini, Organo tremolante, Chitarrino, Piva, due Trombe e Timpani, Lira tedesca et Harpa smorzata per un Violino Solo,* die trotz des etwas marktschreierischen Titels die alten Instrumentenimitationen Farinas in geigerisch vornehmerer Art, wenn auch mit nur bescheidenem musikalischen Ergebnis, aufzufrischen sucht[2]). Man braucht aber den geborenen Virtuosen deshalb nicht gleich als Possenreißer zu verurteilen, zumal unter Würdigung der nachstehenden Sätze von Quantz (a. a. O.; S. 327): „Die Deutschen in den vorigen Zeiten hielten mehr von schweren als leichten Stücken und suchten mehr Verwunderung zu erwecken als zu gefallen. Sie beflissen sich mehr, den Gesang der Thiere, z. B. des Kukuks, der Nachtigall, der Henne, der Wachtel usw. auf ihren Instrumenten nachzuahmen: wobey der Trompete und der Leyer auch nicht vergessen wurde: als der Menschenstimme nachzuahmen."

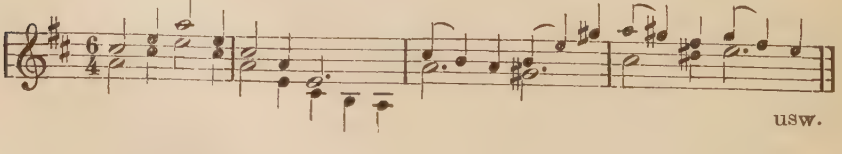
[1]) Neudruck von G. Beckmann, der auch die 6. Suite (h-moll) bei Simrock herausgab. Dann ist im Verlag von O. Wernthal in einer geschickten Bearbeitung von Edm. Medefind Walthers niedliches Hühnerhofstück „*Gallo e Gallina*" erschienen, in dem Couperins bekannte *La poule* vorausgenommen erscheint. Tierstimmenstücke erwähnen auch Schmelzers Briefe a. a. O.

[2]) Proben bei G. Beckmann „Das Violinspiel in Deutschland vor 1700".

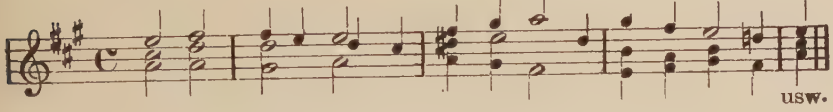
Auch Walthers Dresdener Pultgenosse Joh. Paul von Westhoff ist als ein sehr bedeutsamer Schrittmacher in Angelegenheiten des polyphonen Spiels auf der Geige zu bezeichnen. Als Sohn des schwedischen Rittmeisters, später kursächsischen Kammermusikers Friedr. v. Westhoff wurde er 1656 zu Dresden geboren und hat dann (laut J. G. Walthers Lexikon) ein buntes Leben als sächsischer Prinzeninformator, Kammermusiker, Fähnrich im Türkenkrieg, Wittenberger Universitätsprofessor für fremde Sprachen, schließlich 1698 Weimarischer „*Violinista* auch Kammersekretarius" durchlaufen. In letzterer Eigenschaft ist er 1705 in dem Städtchen an der Ilm gestorben. Dazwischen liegen Kunst- (und wohl auch diplomatische) Reisen nach Lübeck, Schweden und Livland, 1681 nach Italien und Frankreich, 1684 an den Wiener Hof, „allwo man ihm eine güldene Kette anhängen lassen", nach Holland, England, Brabant und Flandern. Ueber den Aufenthalt in Paris sind wir von zwei Seiten her unterrichtet: die Dezembernummer des *Mercur galant* von 1682 erzählt, Westhoff habe auf der Rückreise von London Ludwig den XIV. in Versailles mit einem vom König später *la guerre* benannten Stück so entzückt, daß er es mehrere Male wiederholen mußte, und druckt seine achtsätzige Soloviolinsonate ab. Daß das mehrgriffige Spiel Westhoffs Hauptstärke war, beweisen Stellen wie:

Er kombiniert sie mit künstlichen (ricochettierenden) Stricharten, was natürlich die Wirkung erhöhte:



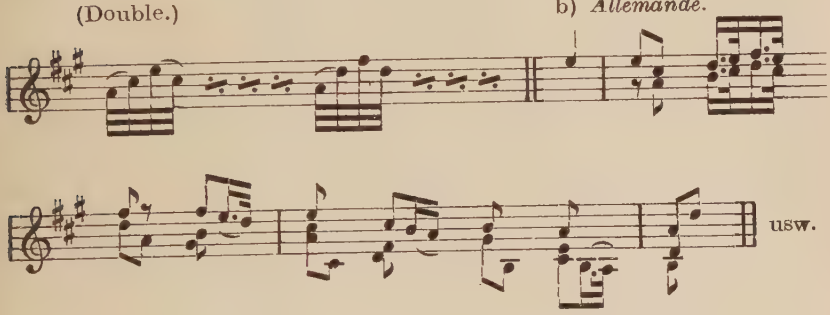
Das abschließende *Vivace* ist durchgehends in Doppelgriffen dieser Art gehalten:

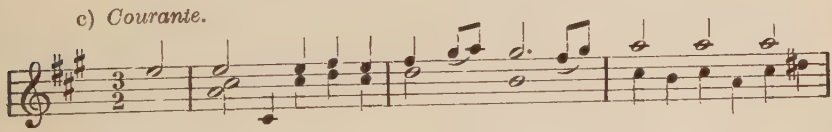


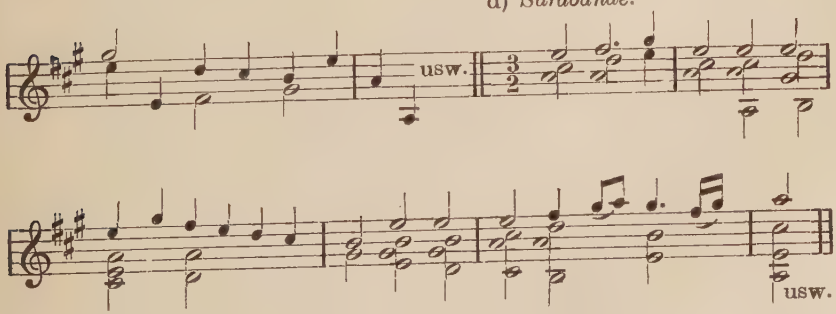
Bachscher Vorfrühling weht uns vollends aus einer *Suite pour le Violon sans Basse* an, welche die Januarnummer 1683 der Pariser *Chronique musicale* darbot; ist es doch das erste ernstzunehmende Werk überhaupt für die Violine allein, verdient also einen Ehrenplatz in unserer Darstellung[1]). Leider können hier nur knappe Proben davon abgedruckt werden:

a) *Prélude.*

(Double.)

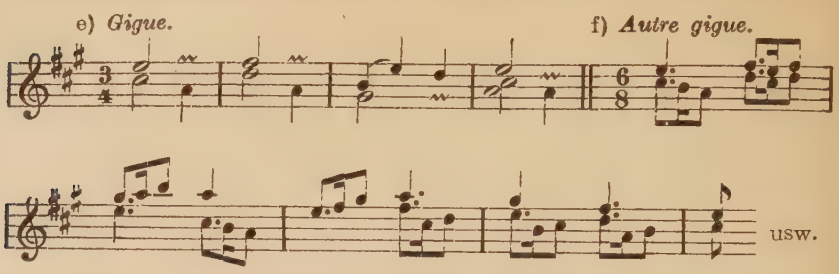
b) *Allemande.*



c) *Courante.*

d) *Sarabande.*



[1]) Herr Dr. Werner Wolffheim sei für den Hinweis bestens bedankt.



Der hochgebildete Künstler mag bei seinem bloß wenige Monate dauernden Aufenthalt in Paris die damals mit dem mehrgriffigen Spiel nur erst in spärliche Berührung gekommenen Franzosen auch durch den Vortrag von Virtuosenstücken unserer Landsleute Schmelzer, Biber und J. J. Walther verblüfft haben. Von Westhoffs eigenen, 1694 im Druck erschienenen sechs Sonaten ist eine durch G. Beckmann (bei Simrock, Heft 5) wieder zugänglich gemacht worden. Gewiß ermüden sie streckenweis mit ihrem übertriebenen Sequenzwesen; das berechtigt aber zum mindesten aus geigerischen Gründen noch keineswegs, über diesen hervorragendsten Polyphoniker der Violine vor Bach einfach den Stab zu brechen, wie solches Wasielewski (a. a. O.) tut. Was er überdies bei den in seinen Sonaten zahlreich vorkommenden Fermaten an Stegreifkünsten eingeflochten haben mag, entzieht sich zwar unserer positiven Kenntnis, doch wird er nach Maßgabe seiner Technik und damaligen Brauches eln großer Kadenzenspieler gewesen sein. 1703 muß ihn noch der junge Sebastian Bach während seiner ersten Weimarer Dienststellung persönlich kennen gelernt und wohl auch gehört haben (vgl. Spitta a. a. O. I, S. 217).

Von Johann Sebastian Bach sollen vorläufig nur die polyphonen Werke für Violine allein behandelt werden, da der Besprechung seiner italienisch gerichteten Arbeiten erst diejenige der Vivaldischen Solokonzerte usw. vorausgehen muß. Daß er selber, zumal während seiner zweiten Weimarer Epoche (1708 bis 1717), ein sehr erheblicher Geiger war, ist nicht nur aus seiner dortigen Hauptfunktion als Konzertmeister Herzog Ernst Wilhelms, sondern auch aus der mehrfach verbürgten Angabe zu schließen, daß dieser gewaltigste Techniker der Orgel im Spiel aller anderen Instrumente ebenfalls sehr geschickt gewesen sein soll. Bei seiner ausgebreiteten Literaturkenntnis auf allen musikalischen Gebieten hat der „Hofkonzertmeister" ganz gewiß auch die einschlägigen Violinkompositionen von Pachelbel, Biber, Walther, Westhoff gekannt. Und wie er durch die Erfindung der *Viola pomposa* die Grenzen des Violoncells zu erweitern unternahm, so muß es ihn gereizt haben, auf der Geige mit ihren bloß vier Saiten Ähnliches zu erreichen wie es den berühmten deutschen Gambisten der vorhergehenden Generation — Schenk, Höffler, Kühnel oder gar Marin Marais in Paris — „sonder *Passo continuo*" auf ihren freilich

weit mehr zu akkordischem Spiel geeigneten Instrumenten gelungen war. Es kam, zumal für die wohl auch in der Kirche zu verwendenden Sonaten, jenes Abwechslungs- und Registrierbedürfnis des Organisten hinzu, wie wir es bei N. Bruhns kennen gelernt haben, das sich bis auf jene Lebenserinnerung des jungen Pfarrers Martin Luther zurückverfolgen läßt, ein Dorfküster bei Erfurt habe ihm beim Zelebrieren das Ernstbleiben schwer gemacht, indem er in Ermanglung der Orgel die ganze Figuralmesse zu einer einzigen Laute gesungen.

Daß Bach mit solchen Bestrebungen auch innerhalb seiner Generation nicht alleinstand, zeigt eine Reihe hochbedeutender Werke für Violine allein (auch diejenigen von Bach enthaltend!) in einem Dresdener Handschriftenband, über den Bruno Studeny erstmals berichtet hat[1]). Von den hierin vertretenen Autoren ist vielleicht Joh. Georg Pisendel der Besteller und hauptsächlichste Benutzer der Abschriften gewesen. Ein Schüler Torellis, hatte er „fünf Jahre als Violinist in Anspachischen Diensten gestanden" und 1709 auf der Reise zur Leipziger Universität in Weimar Station gemacht, „wo er mit dem allda in Diensten stehenden Joh. Seb. Bach bekannt wurde". Der damals Zweiundzwanzigjährige muß geigerisch bereits Hervorragendes geleistet haben, da er schon zwei Jahre später „einen Ruf in königlich sächsische Kapelldienste annahm und gleich neben dem Konzertmeister Volumier den ersten Platz im Orchester bekam[2])". Wahrscheinlich sahen sich Bach und Pisendel erst anläßlich des beabsichtigten Wettkampfes mit Marchand wieder, zu dem Volumier den Weimarer Meister nach Dresden eingeladen hatte. Pisendel war nämlich gerade damals von Italien heimgekehrt, wo er auf Kosten seines Hofes bei Vivaldi weiter studiert hatte, und da Bach kürzlich so viele Bearbeitungen nach Vorbildern des Venezianers angefertigt, war das Grund genug für ihn, sich bei Pisendel nach den näheren Umständen seines italienischen Lehrers zu erkundigen. Leicht möglich, daß er bei dieser Gelegenheit Pisendels Sonate *senza basso* gehört hat, die ja völlig im „lombardischen Geschmack" gehalten ist[3]).

Daneben enthält jener Sammelband ein höchst bedeutendes Solowerk von Nicola Matteis *junior*, dem Sohn jenes gleich-

[1]) „Beiträge zur Geschichte der Violinsonate im 18. Jahrhundert" (1911 mit Neudrucken der betr. Sonaten von Pisendel und Geminiani im Wunderhorn-Verlag, München).

[2]) J. A. Hillers „Lebensbeschreibungen" (Leipzig 1784). Volumier war um 1670 in Spanien geboren, jedoch in französischer Schule aufgewachsen. Er wurde 1692 Violinist in der Berliner Hofkapelle („Wulmeyer"), trat 1706 in kursächsische Dienste, wurde 1709 Hofkonzertmeister und starb 1728 in Dresden.

[3]) Pisendel kehrte erst im September zurück; da Bach zu der Weimarer Reformationsfeier (offenbar wegen der seitens des Herzogs bereits vorliegenden Verstimmung gegen ihn) gar nicht zugezogen wurde, ist er auch nicht schon im Oktober heimgekehrt, wie Spitta (I, 577) annahm, sondern hat seinen Urlaub zugunsten Dresdens überschritten (vgl. Bojanowski, „Das Weimar J. S. Bachs", 1903).

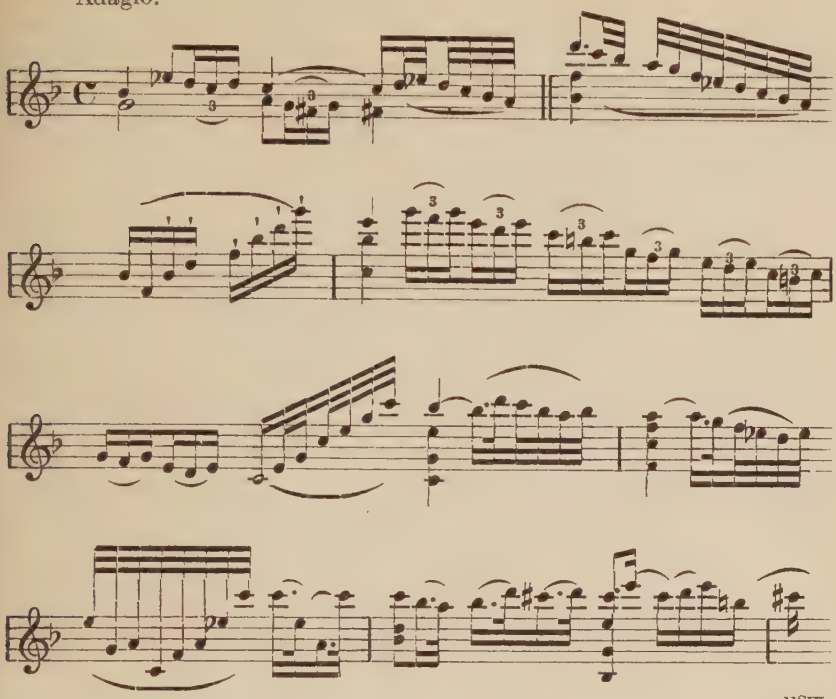
namigen welschen Geigers, der 1672 über Deutschland nach England auswanderte und uns im London Purcells und Händels noch beschäftigen wird; der jüngere Matteis war (nach Köchel) 1700 bis 1737 Mitglied der Wiener Hofkapelle, und ging dann nach England, wo er in Shrewsbury noch den jungen Burney unterrichtet hat[1]). Ein frisches fünfsätziges Violinkonzert von ihm (handschriftlich in Dresden) ist weniger geigerisch interessant als daß es einen der allerfrühesten Belege seiner Gattung darstellt; denn da die Gebrauchsstimmen die Vermerke „Mons. Volumier, Mons. Le Gros, Sign. Fiorelli, Sign. Lotti" tragen, muß es schon um 1710, als diese vier hervorragenden Geiger gleichzeitig der Dresdener Hofkapelle angehörten, vorgetragen worden sein. An gleicher Stelle befindet sich auch eine sechssätzige Kammersonate für zwei Violinen und Baß von Matteis, die ähnlich gestaltet ist wie Corellis Arbeiten von 1685 und 1694, ohne sie jedoch in musikalischer Hinsicht zu erreichen. Hingegen verwahrt die Hamburger Stadtbibliothek von ihm ein handschriftliches *Solo in a ♯ for a Violin proper for the Harpsichord or Spinett*, welches in jeder Beziehung eine den schönsten Nummern aus Corellis op. 5 ebenbürtige Schöpfung darstellt: Orgelpunktpraeludium mit Laufwerk *à la* Biber, das in ein blühendes Adagio überleitet, Moto perpetuo, quasi-Menuett, Gigue mit Grave-Einleitung in Händelscher Manier, kurz, eine der besten Violinkompositionen jener Zeit. Die eigenartigste Arbeit von Matteis ist aber die eingangs erwähnte Fantasie in c-moll für Violine allein. Ihr *con discretione* überschriebener Einleitungssatz mit seinen die Akkorde untereinander verbindenden Arabesken mutet wie eine Vorstufe zu Bachs Präludien der Sonaten in g-moll und a-moll an, dürfte also wohl auch für den Vortrag in Betracht gekommen sein, während der zweite Teil mehr wie eine Etude in dreistimmigen Akkorden wirkt. Auf der letzten Seite der Handschrift steht noch eine 80 Takte lange Arpeggio-Studie in a-moll. Sie ist offenbar von der vorausgegangenen Fantasie ganz unabhängig, dafür aber in den Griffen mindestens ebenso schwer wie die Drei- und Viertonharmonien in der Bachschen Chaconne. Hat Matteis das alles selber gut herausgebracht, so muß er ein sehr „starcker Geyger" gewesen sein.

Wurde er in Wien — wie vormals Schmelzer — auch als Balletkomponist herangezogen, so sein Genosse in der Hofkapelle (von 1730–1740) Angelo Ragazzi — wie weiland Biber in Salzburg — für das Messeschreiben; noch erhaltene Kanons erweisen ihn überdies als einen geschickten, mit Jos. Fux befreundeten Kontrapunktiker. Die in dem Dresdener Bande enthaltene *Fantasia a Violino solo senza Basso del Sign. Angelo Ragazzi* steht der von Matteis in keiner Weise nach: in oft recht eigenwilligen Harmoniefolgen führt dieses einsätzige tokkatenartige Adagio vermittels Tonleitern, gebrochenen Akkorden oder Sequenzfiguren bis zur

[1]) Siehe dessen „*General History of Music*", III, S. 516.

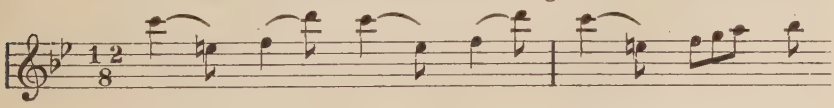
7. Lage hinauf, stellt aber auch an das mehrgriffige Spiel erhebliche Anforderungen, wie nachstehende Proben dartun mögen:

Adagio.



usw.

Endlich läßt die ebenda aufgezeichnete Sonate von Francesco Geminiani darauf schließen, da sie vor seiner Uebersiedlung von Italien nach England (1714), vielleicht sogar schon vor seinem Erstlingsdruck von 1705 entstanden ist, als der exzentrische Virtuose noch weit stärker unter dem geigerischen Einfluß seines Lehrers Lonati *il gobbo* als unter dem klassischen seines späteren Vorbildes Corelli gestanden hat. Es ist Studeny ganz vortrefflich gelungen, das bereits auf Griffe von Gaviniés hinweisende Stück durch seine Bearbeitung spielbar zu machen[1]).

[1]) Ist auch die Versöhnungsmythe, die man an Händels „Wassermusik" knüpfte, kürzlich als Märchen enthüllt worden (W. Michael in Zs. DMG. IV 581ff.), so muß der mit hinein verknüpfte Geminiani dennoch freundschaftliche Beziehungen zu Händel unterhalten haben: nicht nur bearbeitete er 1717 die Wassermusik für Klavier, sondern obige Sonate enthält in ihrer Gigue auch Stellen, die vernehmlich an den Schlußsatz von Händels bekanntester A-dur-Sonate anklingen:

Als Bach in Köthen seine sechs Wunderwerke für Violine allein und ebenso viele fürs Violoncell bzw. die *Viola pomposa* schrieb, zählten er 35, Geminiani und vermutlich auch Matteis aber schon 46 Jahre; Ragazzi war 40 und Pisendel 32 Jahre alt. Also auch von diesem Gesichtspunkt aus spricht die Wahrscheinlichkeit dafür, daß die Mehrzahl jener in dem Dresdener Sammelband vereinigten Arbeiten den Bachschen zeitlich vorausgegangen sind, zumal Virtuosen so kühne Stücke für den eigenen Gebrauch vorzugsweise in jungen Jahren zu schreiben pflegen. J. A. Hiller sagt denn auch a. a. O. S. 194 von Pisendel: „In seinen jüngeren Jahren war er einer der besten Solospieler; nachdem er aber Konzertmeister geworden, spielte er konzertierende Stücke seltener und ließ sich dagegen die Anführung des Orchesters desto mehr angelegen seyn[1])."

Und nun zu Bachs Monumentalwerk selbst, das 1720 in Köthen entstanden ist. Es besteht aus drei viersätzigen Sonaten im Kirchenstil mit Ausschluß jeglichen Tanzes — denn die in der ersten enthaltene Siciliana ist als Lied aufzufassen — und aus drei Suiten, die, bis auf das Praeludium der letzten, nur aus Tänzen zusammengesetzt sind. Betrachtet man in den Sonaten das einleitende Adagio und die Fuge nach Maßgabe der französischen Ouvertüre als einen Satz, wozu zweimal Halbschlüsse des Eröffnungsteils besonders berechtigen, so erkennt man den dreisätzigen Grundriß des italienischen Konzerts mit liedhaftem Mittelteil[2]) und rauschender, konfliktlösender Bekrönung als eine psychologische Einheit[3]). Die Suiten, von Bach stets „Partia" überschrieben, wahren untereinander jeweils strikte Tonarteneinheit in allen Stücken.

Was nun den Kunstwert dieser für die unbegleitete Violine geschaffenen Kompositionen anlangt, so kann man zumal als Geiger nur in Ausdrücken staunender Bewunderung davon reden. Nicht nur, daß sie an und für sich schon eine Leistung allerersten Ranges darstellen, die Tat wächst vielmehr ins Riesengroße eingedenk des Umstandes, daß sie für ein mit nur vier Saiten bezogenes Instrument vollbracht ward. „In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister!" Von dieser alle Fesseln siegreich überwindenden Meisterschaft zeugen namentlich die Fugen der drei Sonaten, von denen die der ersten die gedrängteste und am meisten gespielte, die der dritten die gewaltigste und schwierigste ist und wohl

[1]) Freilich soll Geminiani noch in hohem Greisenalter und trotz eines schlimmen Fingers erfolgreich als Solist aufgetreten sein (W. H. Grattan Flood im 12. Sbd. der JMG., S. 108 f.).

[2]) Er weist hier stets eine andere Tonart auf als die übrigen Sätze: in der ersten, G dorisch notierten Sonate steht er in B lydisch, das Andante der a-moll-Sonate steht in C-dur, das Largo der C-dur-Sonate in F-dur. Vgl. übrigens mein Vorwort zu der von Jos. Joachim und mir besorgten, bei Bote und Bock erschienenen Ausgabe: „Sonaten und Partiten für Violine allein von Joh. Seb. Bach".

[3]) Spitta, a. a. O. I, S. 685.

hauptsächlich aus letzterem Grunde so selten zum Vortrag gelangt. Das Thema zur C-dur-Fuge hat Bach aus der ersten Melodiezeile des Chorals „Komm heiliger Geist, Herre Gott" genommen, indem er deren Tonfolge für seine Zwecke um ein geringes metrisch veränderte.

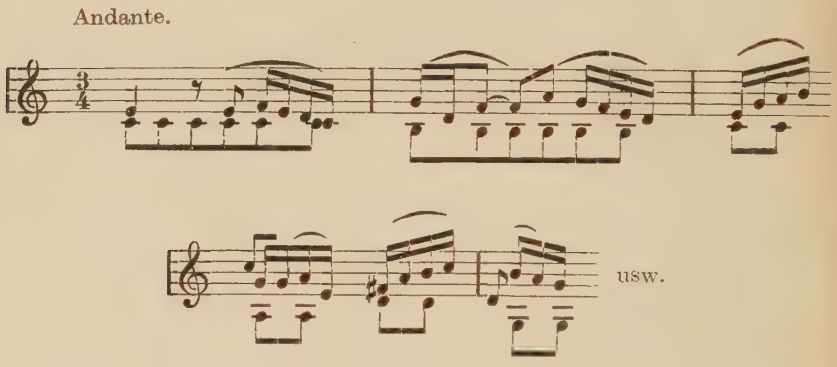
Sämtlichen Fugen — der einen mehr, der andern weniger — eignet ein dämonischer Zug, den der Reproduzierende zum Ausdruck bringen muß. Vor allem das unerbittliche Festhalten an dem einmal angeschlagenen Grundzeitmaß überall da, wo Führer und Gefährte entweder einzeln oder in zwei-, drei- und vierstimmiger Harmonie zusammen auftreten, wird seiner Leistung den Eindruck der Geschlossenheit sichern. Bei den Zwischenepisoden hingegen kann er sich weit elastischer, unter Umständen sogar improvisatorisch frei geben. Andererseits wird eine sorgsam erwogene Dynamik wesentlich beitragen, den vom Autor besonders an den Orgelpunkten vorgesehenen Steigerungen zur Geltung zu verhelfen.

Im Gegensatz zu der oft verbissen anmutenden Energie, die in den Fugen nach Aussprache ringt, muß in den langsamen Einleitungssätzen der 1. und 2. Sonate, bei denen Frobergersche Orgeltokkaten zu Paten gestanden haben dürften, vor allem das sangbare Wesen der phantastischen Arabesken lebendig werden, die sich gleich Guirlanden an einem üppigen Bauwerk des Barockstils von Akkord zu Akkord hinüberschlingen. Da sie keineswegs immer von dem obersten Ton des betreffenden Zusammenklangs ausgehen oder in die Spitze des nächstfolgenden münden, vielmehr im g-moll-Adagio zumeist von und nach dem zweituntersten, so ist ihr Verlauf, weil durch Drei- oder Viertonharmonien verdeckt, oft nicht leicht zu übersehen. Es empfiehlt sich deshalb, dergleichen Gänge zunächst einstimmig, ohne Doppelgriffe so lange zu üben, bis die melodische Linie fest eingeprägt ist und in ihrem Fluß durch die nun hinzutretenden Akkorde nicht mehr gestört wird.

Im einleitenden Adagio der C-dur-Sonate wird beim Vortrag das vorerst ganz bescheiden anklopfende ryhthmische Motiv , welches sich aber von Takt zu Takt durch das Hinzutreten immer reicherer Harmonien zu geradezu fatalistischer Eindringlichkeit steigert, besonders zu unterstreichen sein. Wie leicht die Aufgabe auf den ersten Blick auch scheint, so schwierig gestaltet sich doch ihre Lösung; denn im Verlauf des Stücks geht das punktierte Motiv nicht nur von der obersten, sondern auch von allen übrigen Stimmen aus, noch dazu in Verbindung mit den verzwicktesten Tripel- und Quadrupelgriffen, die je für die Geige ausgeheckt worden sind.

Wie die erste Sonate in der Siciliana ein in sich abgeschlossenes Stück aufweist, das gegebenen Falles als Einzelnummer vorgetragen werden kann, so besitzen auch ihre beiden Schwestern je eines in dem C-dur-Andante bzw. dem F-dur-Largo. Das erstere, in zweiteiliger Liedform angelegt, erfreut sich seiner wundervollen,

leicht eingänglichen Melodie wegen besonderer Beliebtheit, obwohl meist gar nicht bemerkt wird, welche Satzkunst der sich sonst so schlicht gehenden Komposition zugrunde liegt. Es galt nämlich, einen Gesang für die Oberstimme zu erfinden, der sich auf der jeweils nächsttieferen Saite durch einen ostinaten Achtelpart in der Weise begleiten läßt, daß der Bogen gleichzeitig die Melodie *legato*, die Unterstimme hingegen *staccato* ausführt; letzteres hier natürlich, dem Charakter des Stückes entsprechend, durchwegs mit sanftestem Ansatz:



Episodisch spielen sich ähnliche Vorgänge auch im Largo der C-dur-Sonate ab, nur daß hier der Bogen mehrere Male mit dem umgekehrten Verfahren betraut wird: in der oberen Stimme Achtel zu stakkieren und dazu in der unteren Sechzehntel zu schleifen.

Die Finales der drei Sonaten stehen wieder samt und sonders unter dem Zeichen der Hurtigkeit des Bogens und der Finger; sie bedürfen eines wohlgeschulten rechten Armes, der mit der Charakteristik der Stricharten aufs innigste vertraut ist, und großer Geschicklichkeit im Lagenspiel und Positionswechsel. Man sei jedoch bei der Ausführung auf der Hut, nicht zu geschwinde Tempi anzuschlagen, sonst vermag der Zuhörer der Tonflucht nicht mehr zu folgen. Als akustische Grundregel gelte: kleine Räume vertragen höhere Schnelligkeitsgrade als große!

Von den Partiten birgt jede eine besondere Glanznummer: die in h-moll eine feurig-kühne Bourrée, die in d-moll die berühmteste aller Chaconnen, und die letzte das geistvolle Praeludium im Charakter eines Moto perpetuo. Nie zuvor und auch später niemals wieder haben die alten Tänze eine so ideale Stilisierung erfahren, wie Bach sie ihnen hier angedeihen ließ. In der äußeren Anlage unterscheidet sich die h-moll-Suite von denen in d-moll und E-dur hauptsächlich dadurch, daß jedem ihrer Tänze unmittelbar eine Double folgt. Das klangliche Merkmal dieser Doubles, die Mattheson bei verschiedenen Gelegenheiten „gebrochene Arbeit“ nennt, ist auch hier überwiegende Einstimmigkeit.

Eine aus zwei gleichen Hälften von je zwölf Takten bestehende Allemande eröffnet den Reigen der h-moll-Partite. Sie ist von so feierlich-würdevoller Haltung, daß nur der häufig in ihr vorkommende Wachtelschlag-Rhythmus leise an jene weit zurückliegende Zeit gemahnt, da ihresgleichen noch wirklich getanzt wurde. Und wenn sie auch den regulären $\frac{4}{4}$ Takt vorgezeichnet hat, so ist ihre eigentliche Zähleinheit doch das Achtel in sehr gemessener Bewegung. Nicht so bei ihrer Double, die mindestens doppelt so rasch wie der Vortanz gespielt werden muß, wenn sie einigermaßen Leben gewinnen soll. Die darauffolgende, am besten mit springendem Bogen auszuführende Corrente und ihre geistvolle Presto-Verdopplung erweisen zur Genüge, daß Bachs Schöpferkraft nur einer kurzen Erholungspause bedurfte, um sich alsbald wieder zu gewohnter Höhe aufzuschwingen. Die Sarabande und die Bourrée mit ihren jeweiligen Doubles gehören denn auch mit zum Schönsten, was Bach in Köthen hervorgebracht hat. Leider wird die Sarabande auch von sonst recht tüchtigen Geigern manchmal in so langsamem Tempo gespielt, daß sie darüber ihre Physiognomie vollständig einbüßt[1]). Wer zwischen den Zeilen zu lesen versteht, kann sie nur im Zeitmaß eines gravitätisch einherschreitenden Menuetts auffassen. Ihre Diminution darf sogar noch etwas rascher genommen werden. Die Krone der *Partia prima* bleibt aber die Bourrée mit ihrem Anhängsel. Von Anfang bis zu Ende von sprühendem Geist und feuriger Kühnheit erfüllt, wirkt sie wie die kecke Herausforderung eines sieggewohnten Ritters. Und ist Musik überhaupt imstande, auch im Gehirn des Zuhörers Funken auszulösen, so gewiß bei schwungvoller Wiedergabe dieses vielleicht temperamentvollsten Stücks der Bachschen Muse!

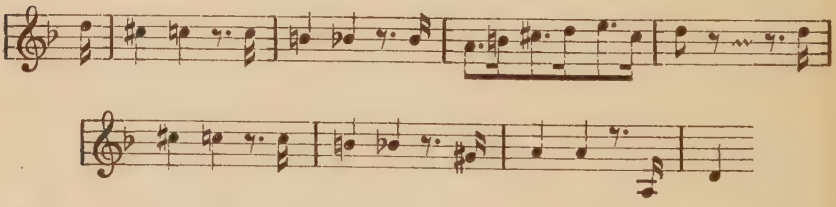
Wie verschieden in jeder Hinsicht zwei der gleichen Gattung angehörige Kompositionen von einem und demselben Autor gestaltet werden können, merkt man so recht an den Allemanden der ersten und zweiten Partite. Dort ein reich geschmücktes Portal, das im Beschauer die höchsten Erwartungen erregt, hier die schlichte Talöffnung zu einer sanft ansteigenden Hügellandschaft, an deren Ende sich freilich ein gewaltiger Berg auftürmt. Eine Sonderstellung nimmt dabei die von Courante und Gigue eingerahmte Sarabande ein. Sie hat noch eine Coda von fünf Takten hinter sich und muß erheblich langsamer gespielt werden als die in h-moll, wenn anders ihr tragischer Grundton zum Ausdruck gelangen soll.

Nun aber zu dem gigantischen Abschluß der d-moll-Partia, zur Chaconne. An sie denkt man vor allem, wenn von Seb. Bachs Kompositionen für Violine allein die Rede ist. Erstlich, weil man ihr im Konzertsaal am häufigsten begegnet und sie deshalb

[1]) Mit der Musikgeschichte wenig vertraut, pflegen sich jene Geiger zumeist auf die mit Largo oder Grave überschriebenen Sarabanden des Franzosen J. M. Leclair (1697—1764) zu berufen; sie ahnen nicht, daß es eine Menge viel älterer gibt, die von ihren Autoren mit der Zeitmaßangabe Presto, ja selbst Prestissimo versehen worden sind.

verhältnismäßig am besten kennt; zweitens, weil sich niemand dem Eindruck entziehen kann, den dieses unvergleichliche Kunstwerk hervorruft, in dem eine schier unerschöpfliche Erfindungskraft mit der vollendetsten geigerischen Einkleidung Hand in Hand geht. Sie ist denn auch nach nunmehr zweihundertjährigem Leben immer noch das unerreichte polyphone Meisterwerk der Violinliteratur. Insgesamt 256 Takte lang, gliedert sie sich in drei leicht zu überblickende Teile, von denen der erste und letzte in d-moll, der mittler ein D-dur steht; der erste Teil umfaßt 130, der zweite 76 und der dritte 48 Takte. Wieder vom Standpunkt der Variation aus gesehen — und die Ciacona ist das geigerische Variationenwerk *kat' exochen* — besteht sie aus einem achtaktigen Thema und dreißig Veränderungen, von denen nur zwei, die fünfzehnte und die achtzehnte, durch Einschiebsel von je vier Takten zu zwölftaktigen Perioden erweitert sind. Das Thema selbst ist über dem Basse

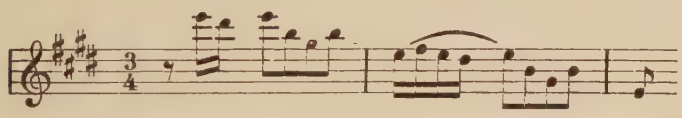
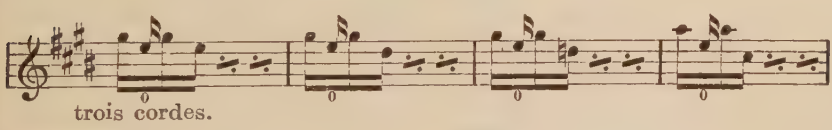
aufgebaut, der sich in der Hauptsache wie ein roter Faden als Quasi-Ostinato durch die Mollstrophen hindurchzieht. Er wird freilich zuweilen so durchgreifenden Abänderungen unterworfen, daß seine ursprüngliche Grundform kaum mehr zu erkennen ist. So tritt er beispielsweise schon im zweiten Kouplet in nachstehender Vermummung auf:



Mit dem in D-dur stehenden Mittelteil tritt ein zu der Urform in ähnlich freiem Verhältnis stehender Baß auf den Plan, der bis zum Wiedereintritt des d-moll die Oberherrschaft führt.

Als gemeinsamer Kern aller drei Fassungen ergibt sich der alte Tetrachordground $\|: d\ c(is)\ b(h)\ a :\|$. Man kann die Chaconne aber auch als ein weit ausgesponnenes Rondo auffassen, da das

Thema zu Anfang, ziemlich genau in der Mitte (vor dem D-dur) und am Ende in nahezu gleichem Wortlaut auftritt. Das erleichtert einerseits dem Zuhörer die Orientierung ganz erheblich, kann andererseits aber auch dazu beitragen, daß der Spieler nicht planlos von Strophe zu Strophe schlendert, sondern sich stets bewußt bleibt, daß auch die scheinbar weitest abliegende Variation immer noch in deutlich erkennbaren Beziehungen zum Thema und dem von ihm angeschlagenen Grundzeitmaß stehen muß[1]).

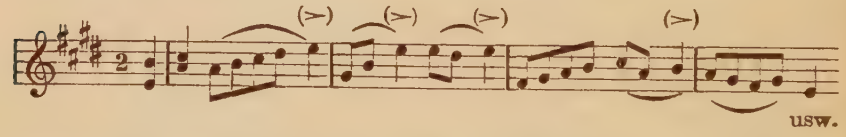
Die E-dur-Suite, mit der Bach den Köthener Zyklus seiner Geigensoli abschloß, wird merkwürdigerweise sowohl musikalisch wie geigentechnisch vielfach unterschätzt, obzwar sie in ihrer Gesamtheit betrachtet eigentlich die in sich abgerundetste ist und in bezug auf Bogengewandheit und Phrasierungskunst kaum geringere Anforderungen an den Ausführenden stellt als ihre Vorgängerinnen. Sie atmet vor allem sonnige Heiterkeit, während man als den Grundzug der in h-moll stehenden feurige Leidenschaft, als den der d-moll-Partite düstere Feierlichkeit ansprechen kann. Gleich das keck in die Welt guckende Thema

mit dem das Präludium anhebt, kennzeichnet das ganze Stück. Es ist das geistvollste *Moto perpetuo*, das je für die Geige geschrieben wurde, und geradezu genial zu nennen ist die Art, wie darin zuerst in der Haupttonart mit der leeren E-Saite als Orgelpunkt, das zweitemal auf der Unterdominante über der leeren A-Saite, die wohl von Antonio Vivaldi erfundene Manier des *Bariolage*[2]) in Einzelstrichen zur Anwendung kommt:

[1]) Das Schönste über dies polyphone Meisterwerk hat Ph. Spitta in seiner Bach-Biographie (I, S. 705 f.) geschrieben. Vgl. auch E. Kurths Neudruck in Mus. Stundenbücher (Drei Masken-Verlag München).

[2]) Unter diesem Wort — mittellateinisch *Variolagium* = Abwechslung — verstehen die Franzosen die Buntscheckigkeit oder das Zusammenwürfeln verschiedener Farben; ins Musikalische übertragen: die Vertauschung von Klangfarben, indem nämlich ein höherer Ton auf einer tieferen Saite gespielt wird als es unter gewöhnlichen Umständen geschieht. Unter Verkennung des ursprünglichen Begriffs wenden die Franzosen das Wort heute freilich schon auf Tonfiguren an, die sich unter einem Bogen über mehrere Saiten schlängeln sollen; so beispielsweise H. Léonard in der ersten seiner *Vingtquatre Etudes harmoniques* (vgl. dazu den dritten meiner 10 Aufsätze „Vom Vortrag" im 3. Band der Violinschule „Joachim-Moser", auch als Buch gesondert erschienen).

Manche Virtuosen suchen neuerdings einen gewissen Ehrgeiz darin, das Präludium in einem möglichst schnellen Tempo herunterzurasen, um sich damit den Beifall der Menge zu sichern. Naturgemäß büßt es darüber nicht nur seine geistige Haltung ein, sondern wird auch zum nichtssagenden Akrobatenstück.

Es folgt ein langsamer Schleifer in imitierender Schreibweise, *Loure* benannt, gewissermaßen ein zu behaglichem Nachsinnen einladendes Lustwandeln auf dem Weg zur *Gavotte en Rondeau*. Mit ihrem leicht eingänglichen, fünfmal unverändert auftretenden Thema erfreut diese sich namentlich als Zugabestück großer Beliebtheit vermöge ihrer fröhlichem Laune, die an einigen Stellen durch bäurisch grobes Dazwischenfahren doppelt humorvoll wirkt. Dann kommen zwei Menuetten, deren erstes nach dem zweiten als Trio wiederholt wird. Menuet I trägt einen festlich stolzen Charakter zur Schau, während im Alternativ offenbar das leierige Wesen eines Dudelsacks nachgeahmt werden soll. In einigen Takten des letzteren kommt es überdies auf die geschickte Führung zweier voneinander unabhängiger Stimmen unter demselben Bogenstrich an, ähnlich wie im Andante der a-moll- und im Largo der C-dur-Sonate.

Als ein ungemein frisches Stück gibt sich die nun folgende Bourrée mit ihren rechthaberischen Vierteln auf den schlechten Taktteilen:



Bei ihrem Vortrag ist darauf zu achten, daß die im Verlauf öfters wiederkehrende Gelegenheit zu Echowirkungen gehörig ausgenützt wird, zumal Bach mehrfach selber durch die volle Ausschreibung der dynamischen Bezeichnungen „*forte*“ und „*piano*“ darauf hingewiesen hat. Eine im $\frac{6}{8}$ Takt notierte Gigue, die sowohl im Thema wie in ihrer weiteren Entwicklung hauptsächlich durch das rhythmische Motiv charakterisiert wird und ebenfalls mehrfach Gelegenheit zu Widerhall-Effekten gibt, bildet den Abschluß der E-dur-Suite.

In Anbetracht dessen, daß die Bourrée nur ganz wenige Doppelgriffe aufweist und die Gigue auch nicht einen einzigen, pflegen manche Geiger zur Erhöhung der Gesamtwirkung die Tänze dieser Partite in nachstehender Reihenfolge vorzutragen: Loure, Bourrée, Menuet I und II, Gigue, Gavotte en Rondeau. Da die Anordnung der Tänze eigentlich niemals absolut feststehend gewesen ist, so wird gegen eine solche den besten Absichten entsprungene Umstellung umso weniger einzuwenden sein, als ja auch Bach die Gigue in seiner d-moll-Suite der Ciacona vorausgeschickt hat; von anderen Abweichungen nicht zu reden.

Welch große Stücke Bach selber auf die vorstehend besprochenen Kompositionen hielt, geht schon daraus hervor, daß er einen erheblichen Teil derselben auch für andere Instrumente eingerichtet hat. Im „Bach-Jahrbuch 1920" habe ich darüber unter dem Titel „Zu Joh. Seb. Bachs Sonaten und Partiten für Violine allein" eine längere Abhandlung veröffentlicht, die sich nicht nur hiermit eingehend beschäftigt, sondern auch die Ausführung seiner Akkordik zum Gegenstand hat. Des weiteren nahm ich darin Stellung zu den Vorschlägen von Arnold Schering[1]) und Albert Schweitzer[2]), die zur Realisierung der Bach'schen Polyphonie einerseits der Wiedereinführung des alten „Härpflein-Bogens", der „mit dem Daumen angedrucket" wurde, andererseits dem s. Z. von Ole Bull gebrauchten flachen Steg. das Wort reden. Sie mußten jedoch aus der Erwägung heraus abgelehnt werden, daß die dafür in Frage kommenden Werke Bachs doch nicht bloß aus Akkorden bestehen, sondern auch noch anderweitiges technisches Rüstzeug aufweisen, und weil es bedenklich wäre, gegen einen ungewissen Vorteil eine Mehrzahl von ganz sicheren Nachteilen einzutauschen. Ebendort findet man auch alles Wesentliche über die weiteren Editionsschicksale der Bach'schen Solosonaten bis über Mendelssohns und Schumanns Bearbeitungen hinaus zusammengestellt.

[1]) In „Verschwundene Traditionen des Bachzeitalters" (Bach-Jahrbuch 1904).

[2]) In seinem „J. S. Bach".

IV. Hauptstück.

Das Violinspiel während des 17. Jahrhunderts in Frankreich.

Im Gegensatz zu unserer recht guten Kenntnis der entsprechenden deutschen Verhältnisse liegen die Anfänge des französischen Violinspiels noch in tiefem Dunkel: vor allem wegen des oft unklar bleibenden Begriffs *Violon*, der bald noch allgemein „Kleingeige", bald schon genauer „Violine" bedeutet[1]). Wichtig ist, daß Ph. Jambe de fer als erster die Viersaitigkeit quintengestimmter, bundloser Kleingeigen in Frankreich betont. Wenn demgegenüber L. Celler[2]) berichtet, der piemontesische Geiger Baltazarini hätte 1577 eine Truppe italienischer Musiker nach Paris gebracht, die ihre fünfsaitigen Instrumente im Quartenakkord a d' g' c'' f'' einstimmten, so waren das offensichtlich Soprangamben, deren höchste Saite ohne Abstreckung das c''' greifen ließ, durch die leere Saite den unbequemen Tritonusgriff f'' –h'' vermied und die C-dur-Tonleiter durch zwei Oktaven leicht ermöglichte – alles Vorteile, über deren häufige Anwendung das französische Publikum damals staunte. Daß demgegenüber das Abstrecken des c''' auf der E-Saite noch lange ein technisches Wagnis blieb, lehrt das *gare l'ut*, das sich die französischen Kammermusiker noch zu Lullis Zeiten in solchem Falle zuraunten[3]). Man darf jedoch nicht annehmen, daß diese Beschränkung des Tonumfangs nach oben gleichbedeutend mit Urtümlichkeit der Technik gewesen wäre: bekanntlich haben die alten Meister in der ersten Lage oft schon Schwierigeres verlangt als neuere Tonsetzer selbst noch in der fünften; zweitens mag Vieles der Stegreifkunst überlassen geblieben sein, wenn auch Mersennes diminuierende „*Phantaisie à cinq* (*Violons*) *de Henry le Jeune*[4])" den *Dessus* (höchste Stimme) noch nicht weiter als bis

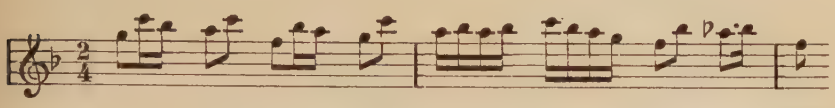
---

[1]) Vgl. Vorgeschichte S. 31 Anm. 1 über Jambe de fer und Hauptgeschichte S. 37 Anm. 7 über *Violon*.

[2]) *Les origines de l'opéra et le ballet de la Reine* (Paris 1868, S. 135).

[3]) Abbé Sibire, *La Chélonomie* (Paris 1806), Neuausgabe von J. Gallay (Paris 1869, S. 24), und J. B. Weckerlin, *Dernier Musiciana* (Paris 1877, I, S. 274).

[4]) *Traité des Instruments* I, 4, S. 175.

zu c''' emporführt. Schließlich war der Lagenwechsel sogar bereits dem Rabelais bekannt gewesen[1]), und eine Stelle wie

usw.

aus dem vierten Akt von Lullis *Armide* ist gewiß nicht abgestreckt, sondern unter mehrfachem Positionswechsel ausgeführt worden. Außerdem bekamen die französischen Geiger viel zu oft Besuch von italienischen (Carlo Caprioli *del Violino*) und deutschen Kollegen (Kusser, Fischer, Muffat), als daß ihnen deren Lagenspiel unbekannt geblieben sein könnte. Ihr Einhalten jener oberen Tongrenze entsprang vielmehr einer bewußten ästhetischen Anschauung: noch höhere Töne klangen ihnen, mit Muffat zu reden „gar zu schreyig".

Wie in Italien die höfischen Intermedien zur weltlichen Violinliteratur die ersten Anlässe boten, so in Frankreich ihre entsprechenden Absenker, die *Ballets de la cour*, als deren Vermittlerin vor allem die gebürtige Florentinerin Katharina von Medici (als vierzehnjähriges Mädchen 1533 mit dem nachmaligen König Heinrich II. vermählt, 1589 gestorben) zu betrachten ist. Diese Gattung, die Vorläuferin der französischen Oper, hat insofern eine lang andauernde Einwirkung auf unser Instrument ausgeübt, als in ihr bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts die Tanzformen noch ganz anders vorherrschen als in der bald auch mit Sonaten und Kanzonen durchsetzten deutschen und italienischen Suitenliteratur. Zwar tritt das in den Opernpartituren jener Zeit noch nicht mit wünschenswerter Klarheit hervor[2]); daß aber in Paris ebenso gut wie im Wien der beiden Schmelzer solche Ballets von anderer Seite beigesteuert wurden, lehrt Lullis Eintritt in die Geschichte der französischen Oper: Ludwig XIV. übertrug ihm 1660 die Komposition der in der Partitur ursprünglich nicht vorgesehenen Tanzeinlagen zu Cavallis *Xerxes*.

Von den *Ballets de la cour* unter Katharina von Medici wurde dasjenige von 1573 musikalisch bedeutsam, da zu der von ihrem Kammerdiener, dem schon erwähnten Baltazarini (von den Parisern ob seiner Arrangierkünste *Beaujoyeux* genannt) und von einem gewissen Mamerius entworfenen Szenenfolge Orlando di Lasso selbst zwar vielleicht nicht die ganze Musik[3]), aber sicher wenigstens die Vertonung des einleitenden lateinischen Dialogs *avec la musique*

[1]) Vgl. das von Grillet (a. a. O. I, S. 11) erwähnte Zitat aus des Rabelais „*Gargantua et Pantagruel*" (um 1550), wo bereits von „*Violons démanchéz*", d. h. von lagenwechselnden Geigern die Rede ist.

[2]) Sandberger im Vorwort zum 12. Band der Gesamtausgabe von O. di Lassos Werken.

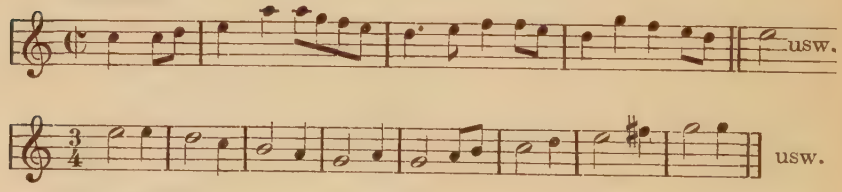
[3]) Erinnerungen des Seigneur de Brantôme (Leyden 1666/67).

la plus mélodieuse qu'on eut sceu voir beisteuerte[1]). Ein *Air de guerre fort plaisant*, das an die dreißig Streicher vortrugen (*les Violons montans jusques à une trentaine*) könnte von Mamerius herrühren.

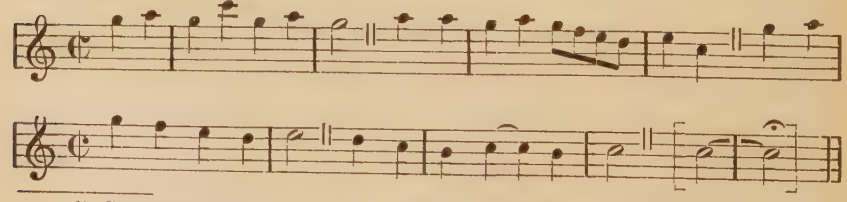
Ein anderes denkwürdiges Werk dieser Art, das ebenfalls als wichtiger Vorläufer der französischen Oper zu gelten hat, *Circé ou Ballet de la Reine*[2]) (von Heinrich III. zur Hochzeit des Herzogs von Joyeuse mit Frl. v. Vaudémont 1581 im Louvre mit mehr als 5 000 000 FrankenKosten[3]) aufgeführt) war wieder von Baltazarini entworfen, während diesmal zwei Hofkapellisten, der Geiger Jacques Salmon und der Baßsänger Lambert de Beaulieu, die Musik lieferten. Sie ist in einem ganz annehmbaren, sauberen Satz geschrieben, bemerkenswerterweise für die Streicher bereits meist fünfstimmig, wobei es denn auch mit wenigen Ausnahmen (z. B. Camberts Oper vierstimmig, einige Stellen in Lullis *Bellérophon* zu sechs Stimmen) in Frankreich das ganze 17. Jahrhundert hindurch geblieben ist. Aber die volle Pracht des mittelalterlichen Spielmannsorchesters tut sich noch einmal in der an Monteverdi und Stefano Landi gemahnenden Instrumentenbesetzung des Werkes auf: außer den *Violons* zwei gewöhnliche und eine Panflöte, zwei Oboen, zwei Zinken, zwei Trompeten, zwei Jagdhörner und ein Krummhorn (*cromorne*), zwei Posaunen (*sacquebutes*), drei Lauten, eine Harfe, eine Orgel und eine Trommel.

Als Probe des Circe-Ballets diene (abgekürzt) der *Dessus* des *Son du premier ballet* und der *Supérieur* jener fünfstimmigen Gavotte *Son de la clochette, auquel Circé sortit de son jardin*, die um die Mitte des 19. Jahrhunderts wieder ausgegraben und, um ein Trio vermehrt, von irgendwem für Orchester bearbeitet worden ist, um seither als *Air Louis treize* die Welt zu erobern; dabei wurde der dreizehnte Ludwig erst genau zwanzig Jahre später (1601) geboren!

Dessus.



Supérieur[4]).



[1]) Sandberger a. a. O.
[2]) Celler stellt es in den Mittelpunkt seines vorerwähnten Buches.
[3]) De la Borde, *Essay sur la musique.*
[4]) Original volltaktig im C-Takt notiert.

Die *Ballets de la cour* blieben bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts neben der Oper ein Lieblingszeitvertreib des französischen Hofes und Adels. Dazu fand die schon seit jeher beliebte Tanzkunst auch in wohlhabenden Bürgerkreisen immer mehr Eingang und diente als Broterwerb für viele, in denen sich Musiker und Tanzlehrer zur Personeneinheit verbanden. Wenigstens sagt M. Praetorius in den „Erinnerungen" zu seiner „Terpsichore" (1612), daß die dort von ihm bearbeiteten Stücke oder „Melodeyen vnd Arien . . . von frantzösischen Däntzern vnd zugleich meistentheils sehr guten Geygers (auff jhre Sprach *Violons* genannt) oder Lautenisten componiret und gedichtet seyen . . . Vnter diesen seyend noch jetziger Zeit Viere des Königs in Frankreich *Violons* vnd Däntzer, welche zugleich auch daneben gute *Componisten*, im leben: Als 1. de la Motte, welcher an die 20000 Kronen mit Dantzlehren erworben. 2. de la Fond. 3. de la Grenee. 4. Beauchamp. *Item* Richehomme vnd Le Bret, welche beyde zwar von Kön: Mayest: keine Bestallung, sonsten aber in Dantzen vnd *componiren* nichts weniger *excelliren*. Vber daß syend in die 300 Meister zu Paries, so Dantzen lehren, vnd zum theil auch *componiren*. Aber biß an die oberzehlete gelangen sie nicht." Die Melodien dieser Autoren sind ihm „von dem Hoftanzmeister Anthoine Emeraud *communiciret* worden, dazu ich denn den Baß vnd andere Mittelstimmen nach meiner wenigkeit gesetzet vnd meinen Namen bey dieselben gezeichnet: Etliche aber sind darunter, welche vor etlichen Jahren von einem Musico, francisq; Caroubel genannt, mit fünff Stimmen *componiret* worden: dessen Namen ich auch allezeit darbey gezeichnet."

F. de la Motte[1]) hat 1574 in London bei Vautrollier *A brief introduction to musieke* herausgegeben und dort noch ausgangs der Regierungszeit der Königin Elisabeth gelebt. Fr. Richehomme[2]) trat unter Ludwig XIII. in die königliche Kapelle ein und wurde 1620 zum *roi des Violons* gewählt. Ueber Le Bret berichtet nur ein kurzer Satz aus Dumanoirs Streitschrift[3]), er sei Paralytiker und Trinker, trotzdem aber ein tüchtiger Tanzlehrer gewesen, und von Caroubel, anscheinend dem Besten aus diesem Kreise, weiß man bloß, daß er 1631 Mitglied der Pariser *Confrérie de S. Julien* war. Ueber die andern schweigen alle Quellen.

Nicht weniger als 41 Nummern der „Terpsichore" gehen auf Caroubel zurück; sie sind den von Praetorius bearbeiteten mindestens gleichwertig. Daß manche ihrer Wendungen noch 150 Jahre später bei volkstümlichen deutschen Liedern anzuklingen scheinen, läßt vielleicht eine große Nachwirkung der „Terpsichore" annehmen. Jedenfalls beweisen sie, daß es um die Leistungen der Franzosen auf dem Gebiete der Streichmusik mit nichten so schlecht

---

[1]) Fétis, *Biographie universelle.*
[2]) Grillet II, S. 58.
[3]) *Le mariage de la musique avec la danse* (1664) S. 13.

bestellt gewesen ist, wie selbst ihre eigenen Landsleute aus Unkenntnis des Sachverhalts zur Stunde noch glauben.

Eine Anzahl von Pariser Spielleuten hatte sich zwecks Wahrung ihrer Zunftvorrechte 1321 zu einer Berufsgenossenschaft vereinigt, die ein Jahrzehnt später mit der Gründung des von ihr unterhaltenen Spitals „Zum heiligen Julian und Genesius" den Namen *Confrérie de S. Julien des ménétriers* annahm. Ihr frühestes Oberhaupt, zugleich der Verfasser ihrer ersten, aus elf Artikeln bestehenden Satzung (1330) war der königliche Musiker und *roi des ménétriers* Pariset. Einer seiner Nachfolger auf dem „Tron der Menestrandie", Portevin, dehnte das bisher nur auf das Pariser Weichbild beschränkte Staatsprivileg der Bruderschaft auch auf die provinziellen Spielleute aus; die von Karl VI. bestätigten Satzungen, welche Lehrzeit, Kirchen- und Spitalbeiträge regelten, verliehen der Gesellschaft dann sogar eine Monopolstellung in ganz Frankreich, was im Lauf der Jahrhunderte einen wahren Rattenkönig von Rechtsstreitigkeiten nach sich zog. 1658 gab Ludwig XIV. der Zunft neue Gesetze[1]).

Mit dem Aufkommen der Bezeichnung *Violon* für „Kleingeige" (15. Jahrhundert) und für deren Spieler in der königlichen Kapelle (16. Jahrhundert) wandelte sich der Titel *roi des ménétriers* in *roi des violons*. Daß trotzdem der Inhaber dieser Königswürde keineswegs immer Geiger zu sein brauchte, beweist der unter Heinrich III. (1575) gewählte Oboist Claude de Bauchandon. Seine Nachfolger waren die Geiger Claude Nyon, sein Sohn Guillaume, gen. *La Foundy*[2]), Gaillard Taillasson gen. *Mathelin*[3]) und der in des Praetorius „Terpsichore" auftretende Richehomme. Nach seinem Rücktritt (1624) war Louis Constantin (1585–1657) drei Jahrzehnte lang Geigerkönig. Seit 1619 Mitglied der 24 königlichen Kammergeiger[4]), bildete er eine Hauptanziehungskraft in den Hauskonzerten des Kammerorganisten Pierre de Chabanceau, *sieur de la Barre*. Ihm folgte die wichtige Dynastie Dumanoir[5]), vertreten durch Claude, seinen Neffen Guillaume und dessen Sohn Michel-Guillaume (meist Dumanoir II. genannt). Nach einem verlorenen Privilegienprozeß gegen die Tanzmeister, die er 1664

[1]) H. M. Schletterer „Geschichte der Spielmannszunft in Frankreich und der Pariser Geigerkönige" (Berlin 1884, S. 21 u. 37).

[2]) Nach Fétis ist er 1567 in Paris geboren, wurde 1608 *Violon ordinaire de la chambre du roi* und starb 1641. Die *Collection Philidor* (handschriftlich auf der Bibliothek des Pariser *Conservatoire*) bringt eine *Sarabande de Guillaume*, die aber vielleicht von seinem Vater herrührt, ebenso des Praetorius „Terpsichore" als Nr. 250 ein fünfstimmiges *Ballet du Maistre Guillaume*.

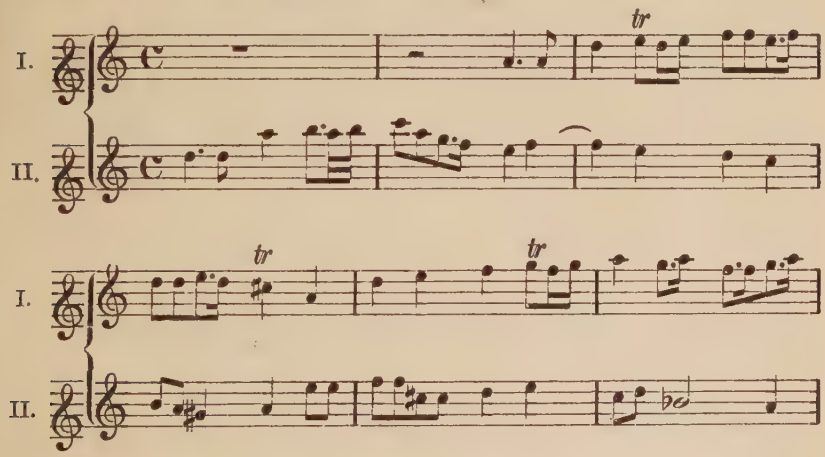
[3]) 1580 zu Toulouse geboren, 1647 in Paris gestorben, gilt er als der Komponist einiger von Goudelin gedichteter Chansons, die das Volk im Languedoc heute noch singen soll.

[4]) M. Brenet a. a. O., S. 58.

[5]) Die Widersprüche bezüglich der Jahreszahlen dieses Musikergeschlechts bei Fétis (*Curiosités historiques de la musique*), Jal (*Dictionnaire critique . . .*), Vidal, Grillet usw. sind fast unentwirrbar, übrigens künstlerisch ziemlich gleichgültig.

auch schriftstellerisch angegriffen hatte, verzichtete dieser 1685 freiwillig auf die jährlich rund 40000 Franken einbringende Königswürde, die damit auf fünfzig Jahre ruhte.

Ludwig XIII., der selber leidlich gegeigt haben soll, trug der während seiner Regierungszeit (1610–1643) stark angewachsenen Bedeutung der Violine dadurch Rechnung, daß er die seit Franz I. (1515–1547) bestehende Instrumentalkapelle als die *Vingt quatre Violons ordinaires du Roy* neu einrichtete. Als solche debutierte sie öffentlich 1626 bei der Erstaufführung des Ballets *Les doubles femmes*[1]). Obgleich die beiden Dumanoirs nacheinander ehrenhalber eine 25. Stelle inne hatten, blieb der Name der „Vierundzwanzig" weiter bestehen[2]). Unter Constantin scheint die Körperschaft künstlerisch am höchsten gestanden zu haben, denn Mersenne (IV, S. 177) behauptet, die Hörer hätten nie „Reizvolleres und Mächtigeres" als sie vernommen[3]). Wasielewskis geringschätzige Anzweiflung dieses Zeugnisses in seinem Buche „Die Violine und ihre Meister" (5. Aufl. S. 318) wird schon durch einen Blick auf die Leistungen derer um Caroubel hinfällig; noch mehr aber unter Berücksichtigung der einschlägigen Kompositionen in Philidors Sammlung, die W. doch selber 1885 in Deutschland bekannt gemacht hat[4]). Als Beweis diene die Allemande zu sechs Stimmen *La pacifique de Mr. Constantin*, 1636. (1. Bd. der Coll. Philidor.)

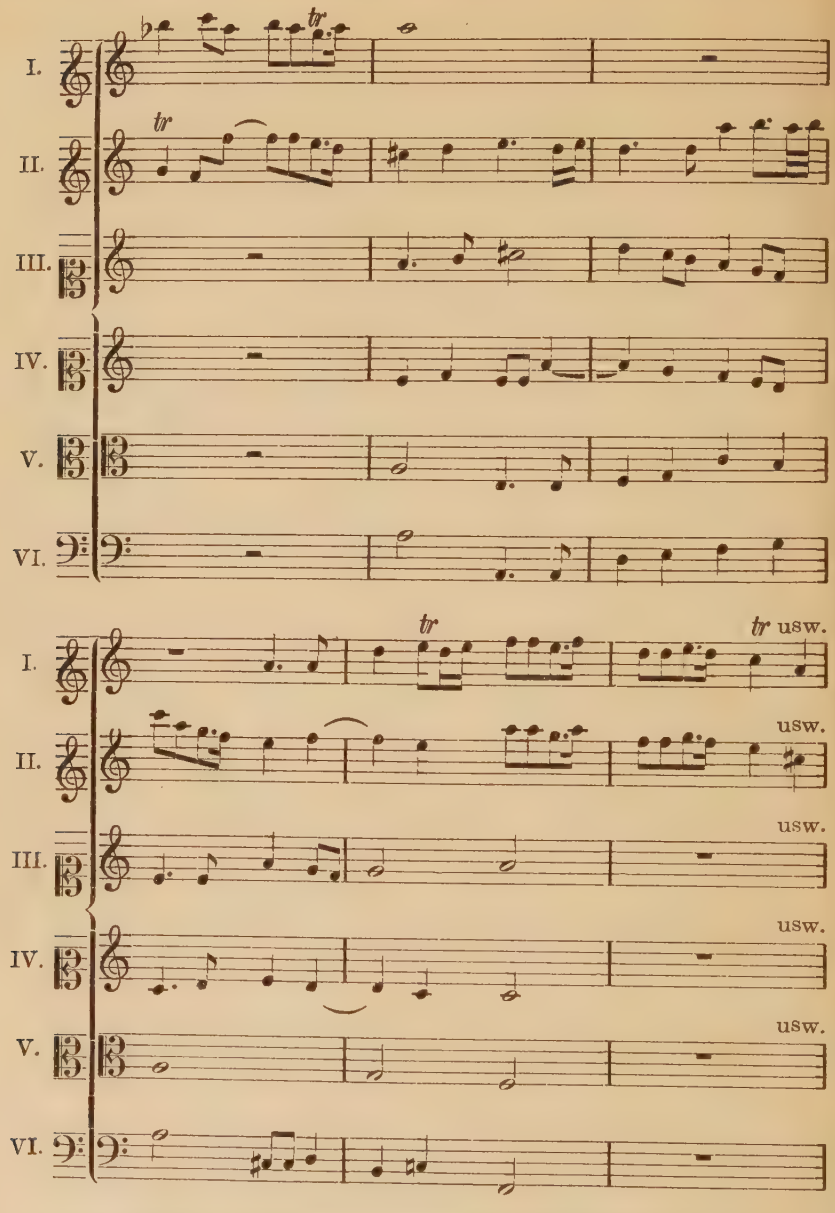


[1]) Grillet II, S. 27.

[2]) *Etat de France* v. J. 1665.

[3]) Nach Mersenne (*Harmonie universelle* IV, S. 189) bestand das Orchester 1636 aus 6 *dessus* (in den Partituren zumeist im französischen g-Schlüssel auf der untersten Linie notiert), 4 *hautes contre* (Sopranschlüssel), 4 *quintes de Violon* (der alte *Vagans* bzw. *Vox quinta*, im Mezzosopranschlüssel oder wechselnd notiert, später als *second dessus* fixiert, also unserer 2. Geige vergleichbar), 4 *tailles* (Alt- oder Tenorschlüssel) und 6 *basses* (f-Schlüssel); demnach von ähnlicher Klangwirkung wie das Streichquintett im heutigen Orchester.

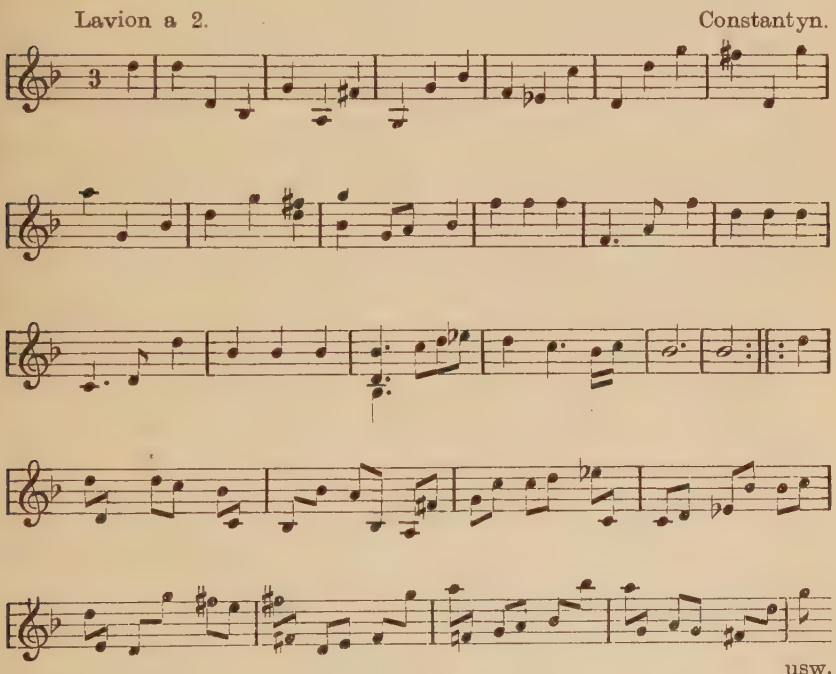
[4]) „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft," 1. Jhrgg. S. 531f.



(An diesen 60 Takte ausfüllenden Satz schließt sich als Proporz ein 32 Takte langer in ungerader Mensur an.)

Dies reich gearbeitete Stück stammt also aus dem gleichen Jahre wie Mersennes Urteil und ist sicher von den „Vierundzwanzig" gespielt worden. Auffallend ist, wie solistisch oder gar konzertant darin

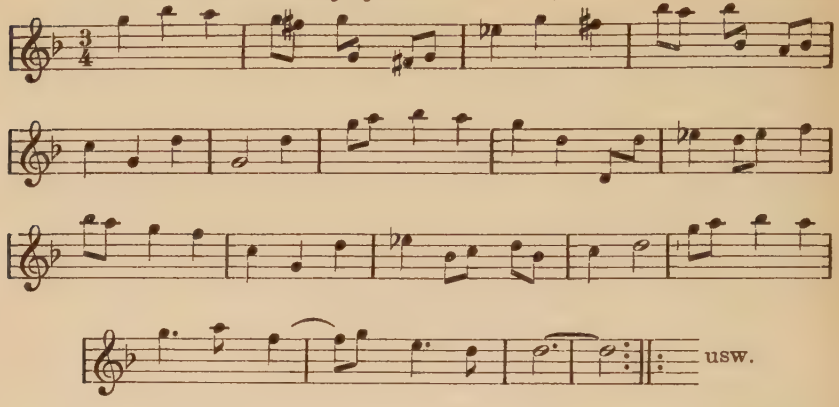
die zwei höchsten Parte das thematische Material der Unterstimmen diminuieren. Auch des P. Matthyß schon mehrfach erwähntes *Kabinet* (Amsterdam 1646) enthält von *Mr. Constantyn te Paris* u. a. vier Allemanden *met 3 Hooge geluiden* (die zweite merkwürdigerweise im Tripeltakt), eine Courante und ein *Lavion a 2*, dessen zweiter Teil – sehr bemerkenswert! – wohl die ältesten Doppelgriffe, wenn auch von bescheidenster Art, aufweist. Da auch Mersenne schon das gleichzeitige Anstreichen zweier Saiten kennt, so rückt damit das mehrgriffige Spiel in Frankreich um ein halbes Jahrhundert weiter in die Vergangenheit hinauf[1])! Auch beweisen die mehrfachen Sprünge über drei Saiten bereits eine sichere Handhabung des Bogens:



Von jenem J. Foucart, den Joh. Schop s. Zt. bei einem geigerischen Wettstreit in Kopenhagen besiegt hatte, enthält das *Kabinet* drei Couranten, deren interessanteste zwar mit dem Hamburger keinen Vergleich aushält, sich aber trotz ihrer bescheidenen technischen Anforderungen im Tonsatz ganz annehmbar gibt:

[1]) Die besten französischen Kenner (de la Laurencie, Aubry et Dacier, Ecorcheville, Marc Pincherle) hatten bisher diese Priorität erst den handschriftlichen Sonaten von S. Brossard, Elisabeth Claude Jacquet Laguerre und Jean Féry Rebel (sämtlich 1695) zuerkannt.

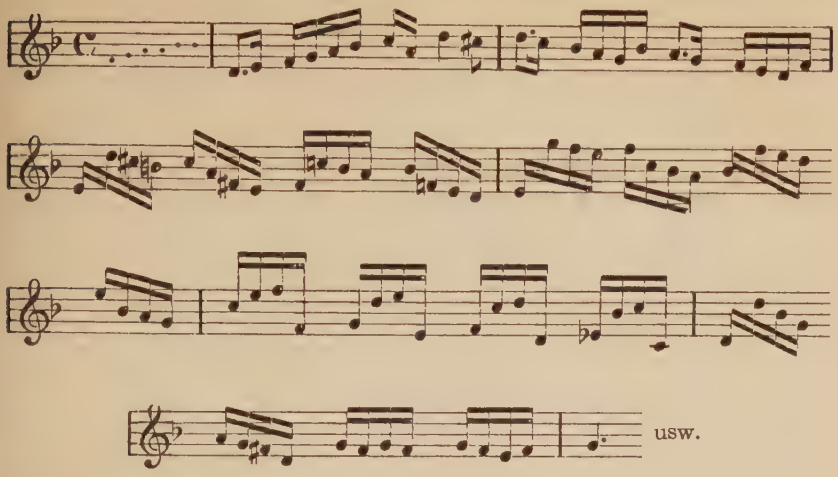
3. *Courante met 3 Hooge geluiden.* J. Foucart.



Aus der überwiegenden Tanzfaktur dieser Kompositionen auf einen „inferioren Zustand" des Violinspiels im damaligen Frankreich zu schließen, wie solches Wasielewski tut, verbietet schon der Vergleich mit der im Wesentlichen gleichartigen deutschen Literatur von H. L. Haßler bis zu Joh. Seb. Bach, die samt allen bedeutenden Zwischenleuten gerade dieser „inferioren" Gattung besondere Liebe zugewandt hat. Auch schon H. Riemann[1]) bemerkt gegen Wasielewski, daß es sich damit nicht um bloße Tanzmeistermusik, sondern um vornehmste Haus- und Gesellschaftskunst in idealisierten Tanzformen handelt. Ueberdies bestätigt Mersenne (II, 164) ausdrücklich, daß die Allemande, eine Lieblingsgattung damaliger Streichmusik, außer in Ballets, nicht mehr getanzt wurde, und Michel de Pures[2]) betont das starke Ueberwiegen des musikalischen über das orchestische Element bei Allemanden und Sarabanden – das waren also nur noch Charakterstücke wie die gleichaltrigen deutschen Intraden, während vollends die *Airs* im geraden Takt trotz ihrer Gavotten-Physiognomie vielfach reine Instrumentallyrik darstellen.

Matthyß unterrichtet uns in dankenswerter Weise auch über den Stand des niederländischen Violinspiels seiner Zeit, dessen an dieser Stelle kurz gedacht sei, da es sich stark von Frankreich beeinflußt zeigt. Vertreten sind in seinem Buche B. J. de Bruin mit vier *Ballets a 2* und Mr. Pieter de Vois (in den Dreißigern des 17. Jahrhunderts Domorganist zu Utrecht) mit einer *Brande Yrlandt*, einem *Passamezzo d'Italie* zu zwei Stimmen, zwei Phantasien und einer einstimmigen Chansonbearbeitung über *Je ne puis eviter*. Von den beiden stellt de Vois die höheren geigerischen Ansprüche: nachstehende Takte aus einer seiner Phantasien sind für damals als immerhin knifflig zu bezeichnen:

[1]) „Sängerhalle" 1895, Nr. 8.
[2]) *Idée des spectacles anciens et modernes* (Paris 1668; S. 273).



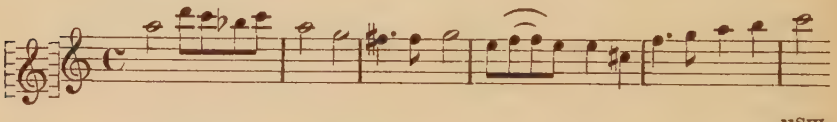
Dann folgen J. Dix mit Variationen über eine *Courante Royalle* und einem *Frans Air*, der Haarlemer Organist Cornelis Helmbrecker mit einem *Vorspel met 2 Hooghe en 1 Laeghe geluid*, wozu leider die Baßstimme fehlt; Peter Luidhens mit einer Korrente und einer *Capricie a 2*; Cornelis Kist mit einer Reihe französisch überschriebener Liedchen und Tänze zu zwei bis drei Stimmen; weiter der Amsterdamer Organist Jakob van Noort mit *gebrookenen Petites Branles met 2*, einem Präludium und einer *Repicavan a 1* sowie Variationen über Themen von Frere Fraper und Malle Symes; endlich Matthyß selber mit einer Allemande und einer *Symphonie* zu zwei hohen Stimmen. All diese Stücke sind zwar recht gut im Tonsatz, geigerisch jedoch nicht besonders ertragreich — van Noort ist noch der Anspruchsvollste, wirkt aber mit seiner Vorliebe für das Sequenzenwesen wie ein früher Ahnherr von Czernys „Fingergeläufigkeit".

Abschließend sei noch der acht dreistimmigen Phantasien gedacht, die der Münchener Hofkonzertmeister Bernardo Barlasco[1]), „Edler aus Gavio bei Genua", zum *Kabinet* beigesteuert hat: die fünfte ist ein ganz wirksames Echostück, die zweite und die sechste sind wegen der Tremolo-Effekte in allen drei Parten und ob ihrer flüssigen Schreibweise erwähnenswert.

Neben den bisher genannten Quellen sind noch drei handschriftliche Sammlungen für das französische Violinspiel des 17 Jahrhunderts wichtig. Erstlich die schon im vorigen Hauptstück erwähnten, auf das Hamburger *Collegium musicum* zurückgehenden Tabulaturen G. Dübens in Uppsala: zweitens die von dem Hofmusiker Christian Herwig auf Anordnung des hessischen Landgrafen Wilhelm VI. (1629–1663) angelegte Sammlung in

[1]) Bei Eitner irrtümlich als Borlasco geführt.

Kassel[1]), schließlich der *Recueil Veron* auf der Pariser Nationalbibliothek[2]).

Jener hessische Landgraf, der „Gerechte" zubenannt, zog gleich nach seinem Regierungsantritt (1650) in der Erinnerung an jugendliche Pariser Reiseeindrücke eine ganze französische Musikerkolonie nach Kassel[3]), was die genannte Sammlung – heute nur noch 25 Hefte zählend, nach Ecorchevilles Schätzung einst aber deren mindestens 85 stark – bildhaft illustriert. Sie enthält an französischen Kompositionen solche von Artus, Belleville, Bruslard, Dumanoir, de la Croix, de la Haye, de la Voye, Lazzarin, Mazuel, Nau, Pinel, Verdier, die 1906 von Ecorcheville als *Vingt Suites d'Orchestre du XVII^me^ siècle français* neu gedruckt und mit einer vortrefflichen Einleitung versehen worden sind. An dieser Stelle interessieren uns daraus nur die französischen Geiger vor Lulli, so vor allem de la Croix, einer der „Vierundzwanzig", von dem eine vierstimmige Allemande das alte Märchen erledigt, die Franzosen hätten vor dem 18. Jahrhundert bloß in der ersten Lage gespielt – er ergeht sich bereits ganz munter in der 3. Position:

usw.

Dann sei auf eine Phantasie in der 15. Suite hingewiesen, die eine Sarabande des Landgrafen einleitet: in dem schwermütigen Stück wird wohl niemand einen Tanz sehen wollen. Besondere Aufmerksamkeit erweckt jedoch der offenbar langsam gemeinte Einleitungssatz der 16. Suite: *Le testament du Sr. Belleville à 4*, nach Ecorchevilles Vermutung ein Nachruf von Freunden oder Schülern auf den 1646 verstorbenen Geiger dieses Namens[4]), *un tombeau* wie man Derartiges damals in Frankreich nannte. Zu den schönsten, stets ernst gemeinten Nachrufen dieser Art – sie sind auch in der Klavierliteratur seit Froberger und Couperin häufig – gehören die beiden von Marin Marais im zweiten Heft seiner Gambenstücke (1701) auf seine Lehrer Lulli und Colombe komponierten; zumal das erstere, sehr leidenschaftlich in h-moll, würde eine Neubearbeitung für Bratsche oder Violoncell verdienen. Daß in solchen *Tombeaux* manchmal auch fröhliche Sätze

[1]) Vgl. oben S. 122f., wo die mit G. D. bezeichneten Stücke G. Diesener zugesprochen wurden.

[2]) Des Krieges wegen war er mir nicht zugänglich. Nach Marc Pincherle (*Revue musicale mensuelle* SJM. VII, 1911) enthält er vornehmlich Tänze von Dumanoir (1661), Mayeux (1663), Brûlard (1663), Lalande (1691) usw. und die wichtigsten Ballets von Lulli.

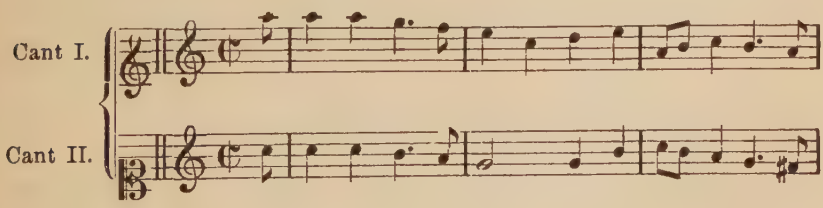
[3]) Rommel, „Geschichte von Hessen" (1852).

[4]) Belleville war ursprünglich Lautenspieler, dann Hofkompositeur Ludwigs XIII.; als solcher z. B. Autor des 1615 aufgeführten *Ballet des petits Mores* und einer Allemande bei Philidor.

eingeschoben sind, darf nicht zu der (einst von einem Berliner Rezensenten gelegentlich Leclairs ausgesprochenen) Meinung führen, jene Tonsetzer seien in ihren Trauerkundgebungen von zynischer Leichtfertigkeit gewesen — im Gegenteil: es handelt sich dann nur um die pietätvolle Wiederaufnahme von Lieblingsstücken des Verstorbenen[1]). Hierzu gehört offensichtlich auch das *Tombeau* auf Belleville; denn zeigt der Eröffnungssatz dieser Suite herben Trauermarschcharakter, so atmen die nachfolgenden Couranten und Sarabanden eitel Zuversicht und Lebensfreude. Schließlich verdient noch die zweite Allemande der 14. Suite Erwähnung: es ist, als hätte ihr Autor, Christian Herwig, mit ihr den welschen Kollegen die kontrapunktische Ueberlegenheit seiner eigenen Nation recht *ad oculos* demonstrieren wollen.

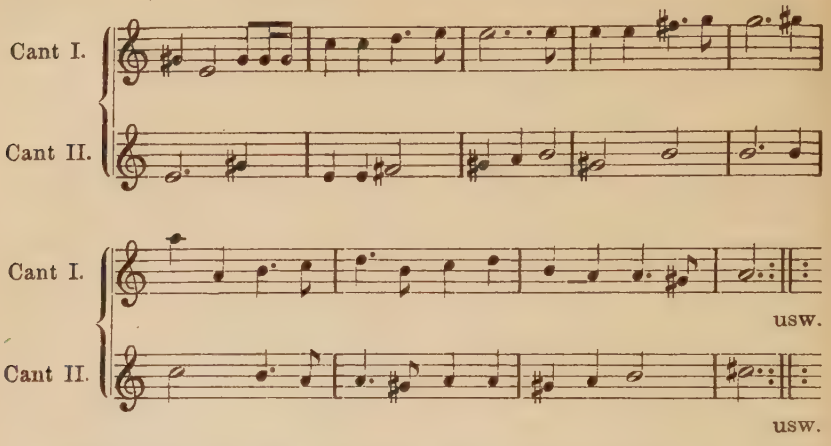
Neben der Wolfenbüttler „Terpsichore" erweist sich ein zweiter deutscher Musikdruck als ergiebig für das französische Violinspiel, ein „*Exercitium musicum*, bestehend in auserlesenen Sonaten . . ., Intraden, Arien, Chiquen, Couranten . . ., benebst unterschiedlichen Stücken auff verstimmete Art, alle mit zweyen Discanten und Bässen, von den führnehmsten Komponisten dieser Zeit zusammengetragen durch N. B. N. Franckfurt am Mayn, im Jahre Christi M .D. C. LX."[2]) Sämtliche Stücke lassen sich bequem in den drei untersten Lagen spielen; die 14. bis 19. Sonate „sind sechs Stücke mit verstimbten Violinen" im Akkord a e' a' cis'' und entstammen möglicherweise den verschollenen Skordatursammlungen von E. Kindermann oder Fr. Böddecker (1652). Bis über die Mitte der Stimmbücher hinaus sind beide *Canti* im modernen Violinschlüssel notiert, von Nr. 78 an bis zur Schlußnummer 113 jedoch der erste im französischen g-, der zweite im Sopranschlüssel, was neben drei ausdrücklich mit Dumanoir gezeichneten *Branles* deutlich auf französische Herkunft dieses Teils der Sammlung hinweist. Nachstehend eine kleine Satzprobe von Dumanoir — es bleibt die Frage offen, ob Vater oder Sohn gemeint ist:

Nr. 85. Du Manoir.



[1]) Vgl. auch H. Kretzschmars „Geschichte des deutschen Liedes" I, 20 f.) über Grablieder und Trauergesänge jener Zeit.

[2]) Leider nur noch aus den beiden *Canti*-Stimmbüchern bestehendes Unikum der Wiener Staatsbibliothek.



Außer den bisher hauptsächlich besprochenen „Vierundzwanzig" lebten nach Dumanoirs eigener Angabe noch mehrere hundert andere Geiger in Paris[1]), die vielleicht ebenso tüchtig waren, aber wegen des *numerus clausus* nicht in die königliche Bande (also auch nicht in die allein deren Leistungen gewidmete Sammlung Philidor) aufgenommen werden konnten, so daß sie auf Unterrichtsverdienst oder Tätigkeit in Adelskapellen angewiesen waren. Unter solchen Privatorchestern ragten hervor die *Petite bande* des Prinzen Condé und die der *grande Mademoiselle*, kurz „Fräulein von Montpensier" genannt[2]). Merkwürdig ist auch die Bedientenmusik des reichen Abenteurers Montbrun, des Erfinders der Tragsänfte[3]), die auf der *Place Royale* an warmen Sommerabenden konzertierte, während ihr Herr sich träumerisch lauschend in einem Boote schaukelte, wie es auch die Marschallin von Témines gehalten haben soll. Leider wissen wir nichts von den Leistungen dieser Musiker, was aber kein Grund ist, sie gering einzuschätzen: kann doch jeder Tag gegenteiliges Material über sie liefern.

Dem schon mehrfach herangezogenen Mersenne verdanken wir bedeutsamerweise auch das älteste Zeugnis für das Geigenvibrato, das Ganassi bloß für die Gambe belegt hatte. Er sagt (I, 2): „Diejenigen, welche die Violine vollendet spielen wie Bocan[4]) und

---

[1]) Ecorcheville a. a. O., S. 16.
[2]) Grillet II, S. 50.
[3]) Ecorcheville a. a. O., S. 31.
[4]) Jacques Cordier *dit Bocan*, Ende des 16. Jhdts. in Lothringen geboren, muß einer der besten Geiger s. Zt. gewesen sein, da er sich (Ecorcheville a. a. O., S. 32) seine Stunde nach heutigem Wert mit 50 Franken bezahlen ließ. Zuerst Musik- und Tanzlehrer bei Ludwig XIII., folgte er 1625 Henriette-Marie als der Braut Karls I. nach London und kehrte erst mit Ausbruch der Cromwell-Unruhen nach Paris zurück, wo ihn — nach Vidal — die Hoflisten 1648 noch als Tanzmeister (*baladin*) führen. Mit Unrecht veranlaßt das Brenet (a. a. O., S. 51) zu abschätziger Beurteilung seiner musikalischen Fähigkeiten.

Lazarin[1]), versüßen ihren Ton durch gewisse *tremblements*, die den Geist entzücken." Zwar bedeutet das Wort bei den Franzosen insgemein einen Triller, doch gibt J. J. Rousseau in seinem Musiklexikon (1764) zu, daß es daneben vormals auch das *Tremolo* mit einbegriffen habe — der Zusammenhang bei Mersenne zielt deutlich auf die Bebung, wie sie Bocan am englischen Hofe leicht von dem großen Lyra- und Gambenspieler Alfonso Ferrabosco II. gelernt, Lazzarini aber aus Italien mitgebracht haben könnte.

1646 brachte Herzog Heinrich II. von Guise in seinem Gefolge einen etwa zwölfjährigen Knaben nach Paris, dem er bei der *grande Mademoiselle* ein Unterkommen als Küchenjunge verschaffte: dem um 1633 in Florenz geborenen Giovanni Battista Lulli, der nachmals (in der Schreibweise seines zweiten Vaterlandes) als Jean Baptiste Lully zu hohen musikgeschichtlichen Ehren gelangt ist. Als ein Zufall seine musikalische Begabung ans Licht brachte, ließ ihn seine Herrin im Violinspiel und in der Komposition unterrichten, beschäftigte ihn überdies als Musikpagen in ihrer Privatkapelle. Er muß sehr rasche Fortschritte gemacht haben, denn schon 1652 begegnet er als einer der „Vierundzwanzig", ein Jahr später als Kammerkomponist des *Roi soleil*, dessen Gunst er in hohem Maß errang und schlau auszunutzen verstand. So klagte er, um ein ihm gänzlich gehorsames Werkzeug für seine musikalischen Absichten zu erhalten, vom ersten Tag an über die Unfähigkeit der „Vierundzwanzig", wo er auf die Privilegien älterer Kollegen und des Geigerkönigs Rücksicht nehmen mußte, bis Ludwig XIV. neben ihnen 1655 nach seinen Angaben eine *Bande des petits Violons* gründete und ihm persönlich unterstellte. Wenigstens in der ersten Zeit hatte sie fast nur Lullysche Kompositionen zu spielen. Ursprünglich bloß 16 Mann stark, wurde sie bald auf 21 Köpfe gebracht und soll durch ihre vorzüglichen Leistungen zeitweilig die Vierundzwanzig durchaus in den Schatten gestellt haben. Trotzdem galt eine Versetzung aus der kleinen in die große Bande immer noch als eine Beförderung, was vielleicht durch die bessere Besoldung der letzteren zu erklären ist. 1702 wurden die *petits* in *Violons du cabinet* umgetauft[2]), bis Ludwig XV. sie in den ersten Jahren seiner Regierung auflöste; die „Vierundzwanzig" blieben bis 1761 bei einander.

Die amtliche Tätigkeit beider Streichkörper bestand unter Ludwig XIV. im „Aufwarten" bei Tanzvergnügungen, Gartenfesten, Mahlzeiten und Empfängen, *Levers* und Reisen. Durfte die große Bande gelegentlich auch außerhalb des Hofes musizieren, so scheint die kleine insbesondere den Monarchen selbst bedient zu

[1]) Ein Italiener, den wohl sein Gönner, der spätere Kardinal Mazarin, nach Frankreich mitgebracht hatte. Er war schon 1636 eine Berühmtheit der Pariser Gesellschaft; 1650 wurde er königl. Kammerkomponist und starb drei Jahre später. Lulli, der manchen als sein Schüler gilt, wurde sein Amtsnachfolger.

[2]) Grillet II, S. 47, Anmerkung 2.

haben. Bei festlichen Anlässen und großen Balletaufführungen dagegen vereinigten sich beide Kapellen mit den Bläsern der *Bande de la grande Ecurie* zu einem selbst für heutige Begriffe recht stattlichen Orchester[1]) — auch dieses wohl unter Lullys Leitung, da er 1661 zum *Surintendant* der königlichen Musik aufgerückt war. Als solcher hatte er auch noch die Einlagen zu Molières Lustspielen zu komponieren; ja einmal stellte er sogar den Mufti im *Bourgeois gentilhomme* so gewandt dar, daß ihn der König vor Vergnügen zu seinem Privatsekretär ernannte, was ein ebenso einflußreicher wie einträglicher Posten war.

Nachdem er den eigentlichen Gründern der nationalfranzösischen Oper, dem Musiker Robert Cambert und dem Textdichter Pierre Perrin, in übler Art ihre Konzession abgejagt hatte, eröffnete der Florentiner 1672 als nunmehriger Alleinherrscher auf musikdramatischem Felde mit dem Pastorale *Fêtes de l'Amour et de Bacchus* seine *Académie royale de musique*. 1673 folgte mit *Cadmus et Hermione* Lully's erste wirkliche Oper. Damit nicht genug, verdrängte er zum Entsetzen aller Rechtlichen die Witwe und die Truppe seines eben gestorbenen Freundes Molière aus dem Theatersaal des *Palais Royal* und brachte dort, von der Gunst des Königs und der Menge getragen, als „unser göttlicher Baptiste" bis zu seinem Tode an die 20 Opern und Ballets seiner Komposition (meist zu Dichtungen von Quinault) heraus. Es spricht für die innere Lebenskraft dieser Werke, daß viele von ihnen über eine halbes Jahrhundert, einzelne sogar bis zu Glucks Pariser Zeit, den Spielplan der Akademie beherrscht haben. Lully starb 1687 an den Folgen einer Verwundung, die er sich beim Dirigieren mit dem Tambourstock zugezogen hatte, unter Hinterlassung eines beträchtlichen Vermögens in der französischen Hauptstadt[2]). Cambert dagegen hatte schon 1673 grollend seine Heimat mit England vertauscht, wo wir ihm später wieder begegnen werden. Leider sind Camberts Partituren nur noch bruchstückweise erhalten, so daß Vergleiche schwer zu ziehen sind. Rühmen zeitgenössische Berichte seinen reinen vierstimmigen Satz auf Kosten von Lullys reicherer Schreibweise, so ist damit nicht viel gewonnen: für Lully zeugt beredt eine stattliche Reihe von gedruckten Partituren.

Wie die meisten Instrumentalsätze des 17. Jahrhunderts sind auch die von Lully arm an Vortragszeichen. Da die Art des jeweiligen Tanzes das Zeitmaß ohnehin bestimmte, kommt nur hie und da *lentement, gravement, gay, viste, très viste* für das Tempo, *doux, fort et bien marqué* für die Dynamik vor. Interessante

[1]) Nach Ecorcheville (a. a. O., S. 92) bestand es z. B. beim Karneval 1668 aus 8 Holzbläsern und 38 Streichern.

[2]) Vgl. A. Pougins *Les vrais créateurs de l'opéra français*, desgleichen die strenge Beurteilung von Lully's Charakter durch *Lajarte*, den Herausgeber seiner Werke in den *Chefs d'oeuvre de l'opera français*, zumal in dessen Vorwort zum 19. Band.

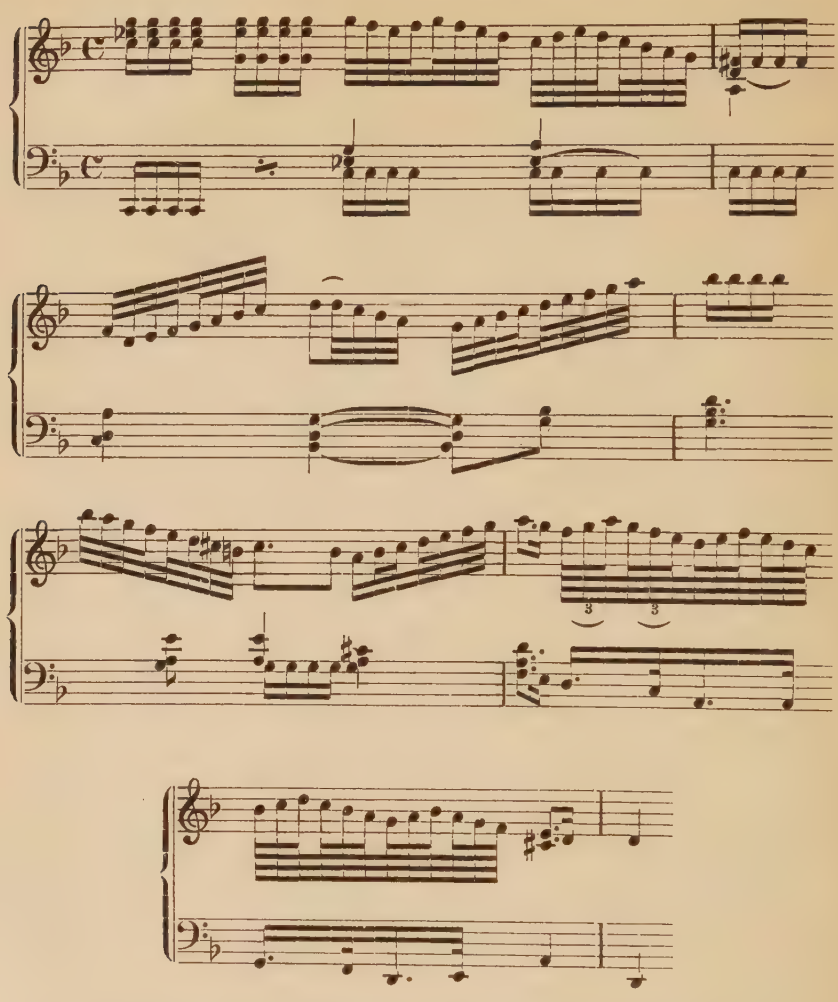
Ausnahmen bilden das ganz wundervoll klingende Vorspiel zu einer Arie und zwei selbständige *Airs* im zweiten Akt der *Armide* mit Dämpfern in allen Stimmen. Betreffs der Stricharten und anderer geigerischer Angelegenheiten sind wir bei Lully auf bloße Vermutungen angewiesen. Da er die Proben mit der Geige in der Hand abgehalten haben soll, wird er wohl gleich Corelli seine diesbezüglichen Wünsche durch unmittelbares Vorspielen kundgetan haben — der Vorteil aller Geiger-Kapellmeister gegenüber den vom Klavier herkommenden Dirigenten. In der straffen Orchesterdisziplin des herrischen und rücksichtslosen Mannes[1]) dürfte überhaupt der Schwerpunkt seines Einflusses auf das französische Violinspiel gelegen haben. Denn während Monteverdi s. Zt. ein wahres Füllhorn technischer Probleme über die Geige ausgegossen hatte, haben ihr weder Lully noch Corelli in ihren gedruckten Werken neue Momente zugebracht — was sie Schülern gegenüber oder im vertrauten Freundeskreise darüber hinaus auf dem Griffbrett geleistet haben mögen, entzieht sich unserer Kenntnis —, so daß ihre Verdienste hauptsächlich in der Zusammenfassung und Ausnutzung der bis dahin gewonnenen Spielfertigkeiten und ihrem tonsetzerischen Schaffen an sich beruhen. Das bedeutet keine Herabsetzung ihres Wertes, sondern bloß eine Berichtigung der bisherigen Anschauungen.

Schwerer als bei Corelli ist dieser Nachweis bei Lully zu führen, der an selbständigen Geigenstücken von Belang nur hinterlassen hat, was sich in seinen Opern und Balletten vorfindet, wobei er naturgemäß weit stärker an das beschränkte Können seiner *Ripienisten* gebunden war als Corelli in seinen *Concertini* und Solosonaten. Im Passagenwesen der Geige geht *Baptiste* nirgends über das schon von T. Merula und M. Neri Geforderte hinaus; im Gegenteil: er beschränkt sich auf c''' als höchsten Ton des ersten *Dessus*.

Diesen bescheidenen Tonumfang hat zwar auch sein Schüler Pascal Colasse zunächst nicht überschritten. Welch gewaltigen Unterschied bietet aber doch schon etwa die Sturmmusik im zweiten Akt seiner Oper *Thétis et Pélée* (1689, also nur knapp zwei Jahre nach Lullys Tod in der *Académie Royale* aufgeführt)! Ein ruckhafter Sprung vorwärts wie 80 Jahre früher bei Monteverdis Magnificat, und um so überraschender, als er nicht Solisten, sondern Orchestergeigern zugemutet wurde. Nachstehend als Probe einige aufs Geratewohl aus dem Zusammenhang gerissene Takte des seltsamen Stücks, bei dessen Anblick man sich unwillkürlich fragt, wie Lullys Streichkörper sich damit abgefunden haben mag, zumal doch an ein rasches Zeitmaß gedacht ist[2]).

[1]) Vgl. Matthesons „Ehrenpforte", in der es auf S. 180 heißt: „Unter Lully seinem Regimente waren die Sängerinnen nicht sechs Monath im Jahr mit Heiserkeit geplaget, noch die Sänger viermahl in einer Woche besoffen."

[2]) Immerhin könnte die betreffende Szene nachkomponiert sein, da die auf der Berliner Schloßbibliothek befindliche Partitur nur in diesem Falle Stich, sonst aber Typendruck aufweist; doch würde auch das höchstens eine Verschiebung um 20 Jahre bedeuten, da Colasse bereits 1709 gestorben ist, und müßte darum nicht viel weniger verwunderlich erscheinen.

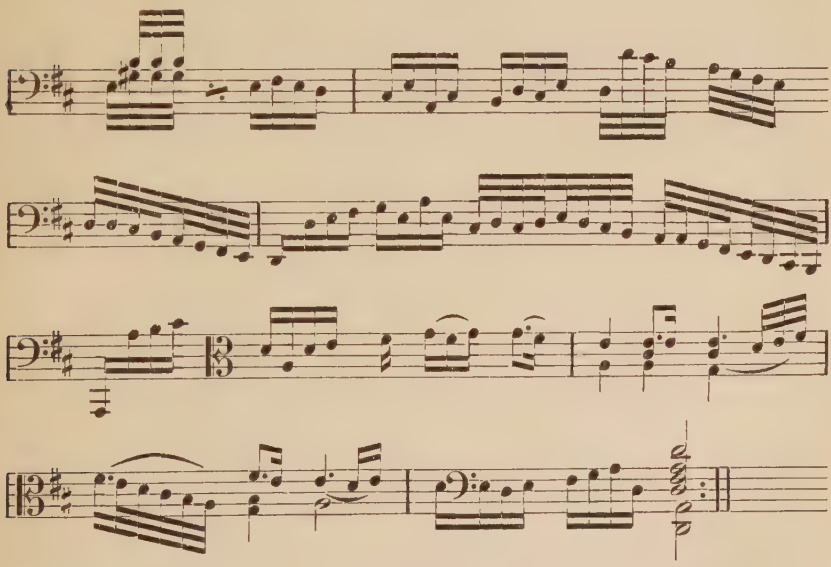


Es gibt nur zwei Erklärungen für dieses Phänomen: entweder sind die Bindeglieder zwischen Lullys letzter Schaffenszeit und Colasse verloren gegangen — möglicherweise ruhen sie noch irgendwo im Verborgenen —, oder es haben hier neue Einflüsse von außen her ihre Hand mit im Spiel gehabt. Ich neige letzterer Vermutung zu und möchte jene Anregungen in die Namen zweier Künstler zusammenfassen: den des großen französischen Gambenvirtuosen Marin Marais, der in der Komposition ein Mitschüler Colasses bei Lully war, und den des nicht minder bedeutenden deutschen Violinvirtuosen Johann Paul von Westhoff[1]); beide sind im gleichen Jahr 1656 geboren.

[1]) Vgl. oben S. 134ff.

Von Marais, den Joh. Gottfr. Walther in seinem Lexikon einen „unvergleichlichen frantzösischen *Violdigambisten*, dessen Wercke in gantz Europa bekannt sind" nennt, sagt Friedr. Wilh. Marpurg[1]) des Weiteren: „Sein Lehrmeister auf der Kniegeige war St. Colombe, der aber bald von seinem Schüler übertroffen ward, als welchem er nach sechs Monathen Lection ankündigte, daß er ihm nichts mehr zu weisen hätte. Marais fügte diesem Instrumente die siebente Sayte hinzu, und bediente sich zuerst der drey besponnenen dicken Sayten." 1685 wurde Marais *Ordinaire de la musique de la chambre du Roy* und hat in der Zeit zwischen 1676 und 1725 neben mehreren Opern auch fünf Bücher mit Kompositionen für sein Leibinstrument geschrieben.

Ein flüchtiger Blick in das erste dieser Bücher – es ist Lully in Schülertreue gewidmet – belehrt uns sofort, welchen gewaltigen Vorsprung die Gambe hinsichtlich der Beweglichkeit gegenüber der Bedächtigkeit des gleichzeitigen französischen Violinsatzes voraus hatte; von der Mehrgriffigkeit, die freilich auf dem siebensaitigen Knieinstrument wesentlich leichter auszuführen war als auf der Geige, ganz zu schweigen. Die nachstehenden Takte aus der *Double* der zweiten Allemande des ersten Buches *Pièces à une et à deux Violes* (1686) sprechen für sich selbst:



Colasse war seit 1677 unter Lully als *batteur de mesure* (Musikdirektor) in der königlichen Kapelle tätig und mit Marais, der später das gleiche Amt erhielt, innig befreundet. Noch ein zweites künstlerisches Erlebnis scheint in Colasses „Sturmmusik" seinen

[1]) In seinen „Historisch-kritischen Beyträgen zur Aufnahme der Musik" 1756; 2. Bd., S. 237.

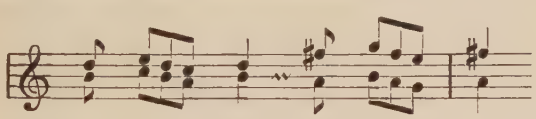
Niederschlag gefunden zu haben: J. P. von Westhoffs Versailler Virtuosenerfolg von 1682/83, dem Lully und Colasse sicherlich beigewohnt haben. Was den alternden Meister nicht mehr beirren konnte, hat den jüngeren zweifellos stark angeregt, wenn er auch das höhere Lagenspiel des Deutschen noch nicht gleich in die französischen Opernpartituren zu verpflanzen vermochte, vielleicht dazu auch gar nicht gewillt war.

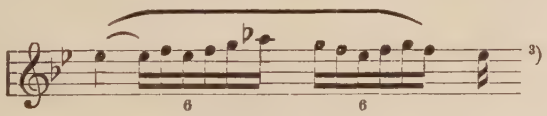
Der bereits erwähnte Grund für diese freiwillige Beschränkung, eine ausgesprochene Empfindlichkeit des damaligen französischen Ohrs gegen hohe Töne, wird noch 1740 von dem Doktor beider Rechte Hubert le Blanc in einer Streitschrift *Défense de la Basse de Viole contre les entreprises du Violon et les prétentions du Violoncel* unter einem beängstigenden Aufwand klassischer Zitate ins Feld geführt, da nichts die „zwergenhafte und schreiende Mißgeburt" der Violine, diesen wahren „Sultan an Eroberungsgier", zur Verdrängung von Vater Marais' ehrwürdiger Gambe samt all ihren Verwandten bis zu Davids heiliger Harfe hinauf berechtige. Le Blanc gründet seine wütende, der Komik nicht entbehrende Abneigung nur auf die Kenntnis der Werke von Corelli, Geminiani, Somis und Leclair, die nirgends oder doch nur selten die 5. Lage überschreiten — wie hätte er gar über Locatellis *Laberinto* zetern müssen, wenn ihm dieses bekannt gewesen wäre? Immerhin hatte die Gambe einen großen Meister wie Marais für sich, dessen Werke bei uns durch eine bedeutende Anzahl deutscher Schüler weit verbreitet worden sind. Vielleicht liegt im ersten Präludium seines zweiten Gambenbuches (1701) sogar der erste thematische Keim zu Bachs großartigem g-moll-Präludium, dem einleitenden Adagio seiner 1. Sonate für die Violine allein, verborgen; freilich hat darin der Deutsche sein mutmaßliches Vorbild in unerhörter Weise überflügelt[1]).

Weit geringeren Widerstand als das Aufsuchen der hohen Applikaturen fand, gewiß unter dem Einfluß der bedeutenden Gambisten seit Maugars, das mehrgriffige Violinspiel in Frankreich. Auch die aus deutschen Hofkapellen französischen Gepräges wie Osnabrück, Wolfenbüttel, Celle, Braunschweig, Lüneburg, Cassel, Dresden heimkehrenden Musiker werden allerlei von den in Deutschland betriebenen Künsten des polyphonen Spiels berichtet haben. Daß die sonst in Paris übermächtigen Italiener in dieser Angelegenheit nichts von Belang vermittelt haben können, geht schon daraus hervor, daß die welschen Geiger damals ja fast nur homophon spielten.

---

[1]) Marais war auch Programmusiker: sein 5. Violenbuch schildert unter Nr. 108 nicht mehr noch weniger denn alle Stadien einer — Steinoperation vom ersten Anblick der chirurgischen Instrumente bis zum Abtransport des glücklich Geschnittenen ins Bett (vgl. Weckerlins *Dernier musiciana*). In der „Musik zu Ehren der Kuhpocken-Einimpfung" (1801) des Bückeburger Konzertmeisters C. W. Westerhoff haben wir ein musikalisch gar nicht übel geratenes deutsches Gegenstück hierzu.

Wie aber G. Ph. Teleman nach eigener Aussage damals hauptsächlich „corellisierende Sonaten“ komponiert hat, so faßte nach Seb. de Brossards um 1700 entstandenem Katalog[1]) auch „alle Pariser Tonsetzer, die Organisten voran, sozusagen der Furor, Sonaten in italienischer Manier zu schreiben“. Und die Duval, Mascitti, Rebel waren nicht nur bemüht, die Beweglichkeit der Finger auf dem Griffbrett sowie die Handhabung des Bogens zu fördern, sondern übertrafen sehr bald ihr Vorbild Corelli auch im Doppelgriffspiel[2]). Pincherle hat eine lange Liste französischer Sonatenkomponisten von der Elisabeth Claude Jacquet de Laguerre, S. de Brossard und Jean Féry Rebel bis zu J. M. Leclair aufgestellt, mit dem die eigentliche französische Violinära anhebt. Hiervon interessieren zunächst die auf der Pariser Nationalbibliothek handschriftlich bewahrten *Sonates à 2 et 3* der Laguerre, die der *Mercure galant* (Dez. 1678) wegen ihrer hervorragenden Leistungen auf dem Clavecin *la merveille de nostre temps* genannt hatte. In ihrer zweiten Sonate von 1695 kommen nachstehende Terzen- und Sextengänge für die Violine vor:

Dem ist, wie ja schon jenes *Lavion* überschriebene Stück von 1646 lehrt, eine längere, noch im Dunkel liegende Doppelgriffpraxis vorausgegangen, zumal obige Terzen vernünftig nur in der 3. Lage auszuführen sind. Bemerkenswerterweise findet sich der Legatobogen, der sich in gleichaltrigen Drucken, wie etwa bei Colasse, höchstens über vier Noten erstreckt, in der Sonate für zwei Geigen der gleichen Verfasserin schon in folgender Form:



[3])

Auf welchem Wege die italienischen Sonaten nach Paris gelangt sind, bedarf noch der Aufklärung. Ein Hauptvermittler — zumal für das op. 5 seines Lehrers Corelli — ist jedenfalls der um 1670 zu Neapel geborene Michele Mascitti gewesen. Der Einfluß dieses geigerisch wie schöpferisch sehr begabten Mannes auf die französische Violinkomposition läßt sich bis zu seinem Tode (1738) allenthalben nachweisen. Er hat sich gleich Lully in Frankreich als dem ausschließlichen Lande seines Wirkens später naturali-

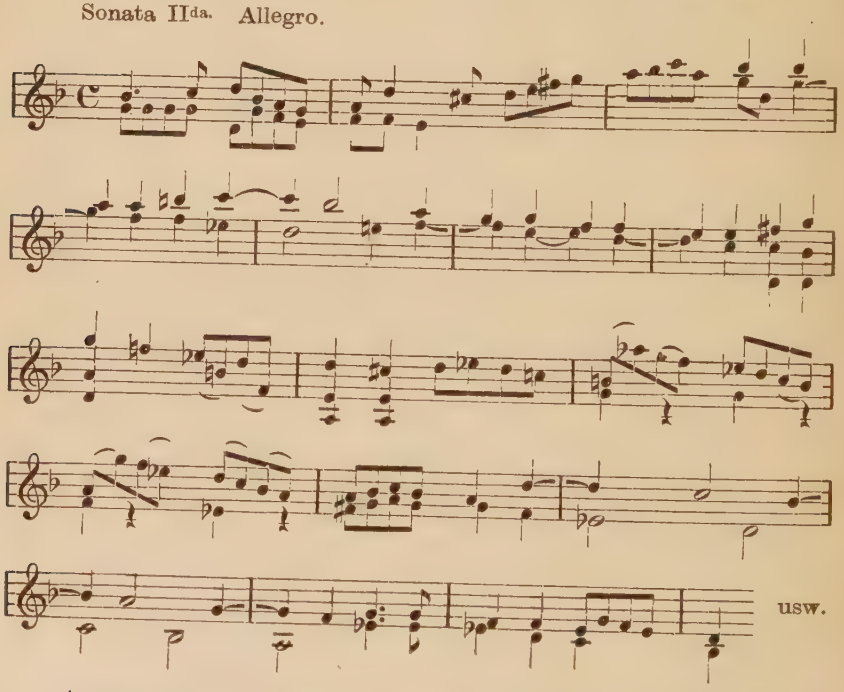
[1]) Handschriftlich auf der Pariser Nationalbibliothek.

[2]) Marc Pincherle, *La technique du Violon chez les premiers Sonatistes français.*

[3]) Das bestätigt nachträglich Mersennes *sonner une courante et plusieurs autres pièces de musique en un seul. coup* (*Traité*, S. 183).

sieren lassen, und einige seiner 15 Kammersonaten für die Sologeige (op. 2, Paris 1706) sind sogar ausdrücklich „im französischen Geschmack" geschrieben „aus Dankbarkeit für die Schönheiten der französischen Musik". Auf welche Sonaten diese Worte der Vorrede zielen, ist heute schwer festzustellen, da eine klare Unterscheidung des damaligen italienischen und französischen Geigenstils kaum zu geben ist — vermutlich aber hat er die drei letzten, durch pathetische Sätze eingeleiteten Sonaten gemeint.

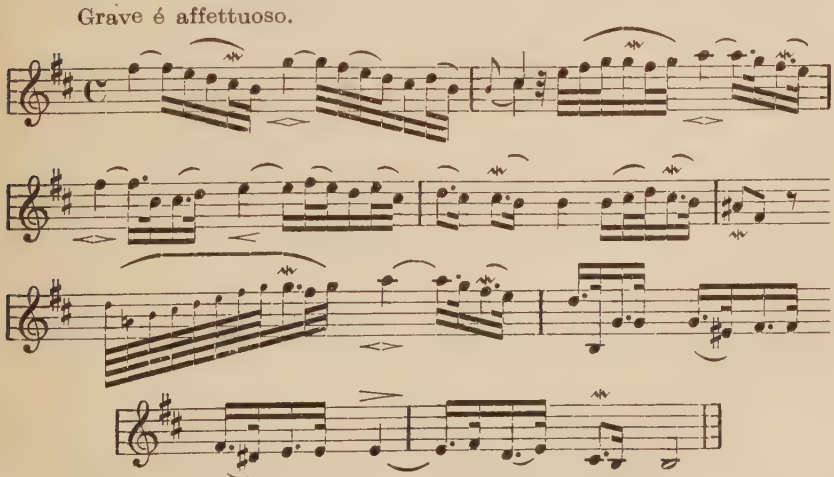
Mascittis op. 1 (Paris 1704, dem Herzog von Orléans als seinem Brotherrn gewidmet) besteht aus zwölf Sonaten, deren erste Hälfte (drei Kirchen- und drei Kammersonaten) für eine, der Rest für zwei Geigen mit Baß bestimmt ist. Trotz allgemeiner Nachahmung Corellis gehen die Kirchensonaten hinsichtlich der Doppelgriffe erheblich über das Vorbild hinaus. Von Werk zu Werk — sein letztes erschien 1738 als op. 9 — nimmt aber auch Mascittis musikalische Selbständigkeit zu. Man sehe eine Probe aus op. 1:



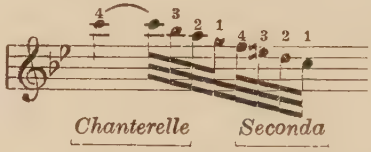
Aus op. 2 hat A. Moffat je eine Sonate bei Simrock und bei Schott, in letzteren Verlag auch Mischa Elman eine wirkungsvolle Allemande herausgegeben, die sich sehr gut zu Studienzwecken eignen. Demgegenüber bedeutet op. 3 keinen Fortschritt, während in op. 4 (1711) gleich mit der 1. Sonate in D-dur die Anforderungen an die Mehrgriffigkeit nicht unwesentlich steigen. Auch steht in der achten als letzter Sonate eine gar nicht übel geratene *Ciacona*

über einen *Ostinato*, bei der man freilich nicht entfernt an die neun Jahre jüngere Chaconne J. S. Bachs denken darf. Von Mascittis op. 5 (1714) gilt ähnliches wie von op. 3; dagegen interessiert in einigen Sonaten des 6. Buches die Schreibung des kurzen Vorschlags vor dem Taktstrich, woraus sich folgern läßt, daß die Ziernote nicht, wie im „galanten Genre" des französierenden Ph. Em. Bach[1]), rhythmisch mit dem Beginn der nachfolgenden Hauptnote zusammenfallen, sondern von dem Zeitwert der vorausgegangenen abgezogen werden sollte.

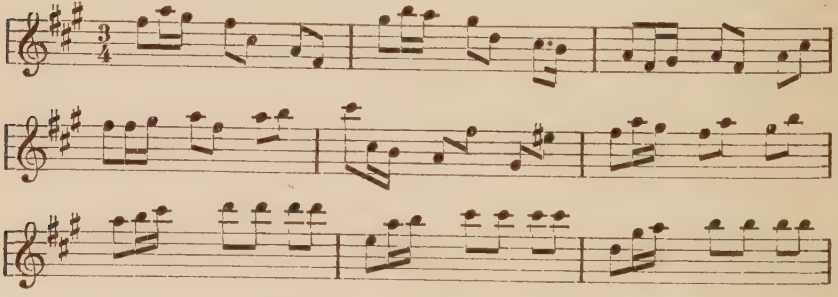
Im Anschluß an Mascitti seien gleich noch drei weitere Italiener genannt, die zu jener Zeit in Frankreich gewirkt haben: Giov. Antonio Piani *detto Des Planes Napolitano*, Giuseppe Fedeli *detto Saggione Veneto* und Antonio Giov. Guido *Genovese*. Piani, der später nach Wien ging und es dort bis zum Konzertmeister der Hofkapelle brachte (Köchel verzeichnet ihn bis 1760), gab 1712 in Paris als Erstlingswerk zwölf mit einem wundervollen Titelkupfer geschmückte Sonaten heraus, denen das *Avertissement* vorausgeschickt ist: *J'ai crú qu'il etoit necessaire de donner ici l'explication de quelques caracteres particuliers qui sont designés dans mon livre, afin que ceux qui n'en connoissent pas l'usage puissent executer mes sonates suivant mon intention. Ce signe* ⟝ *marque que le coup d'Archet commence avec douceur et finit avec force. autre* ⟞ *marque que le coup d'Archet commence avec force et finit en mourant. Celui-ci* ⟝⟞ *marque qu'il faut commencer avec douceur, fortifier l'Archet au milieu selon la valeur de la notte sur laquelle il se rencontrera, et finir avec la même douceur dont on a commencé; ce qui se fait insensiblement de l'un à l'autre.* Also ein höchst wichtiges Novum in der Notationsgeschichte des An- und Abschwellens von Tönen. Ich setze als Beispiel einige Takte aus dem Adagio seiner 8. Sonate hierher:



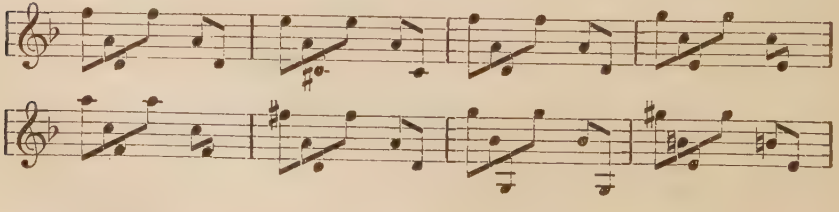
[1]) „Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen" (1753—1762).

Als einer der ersten in Frankreich hat Piani auch schon die Stricharten in moderner Weise bezeichnet, so das *sautillé* durch Punkte über den Noten als *notes égales articulées et un peu détachées* und in seiner 2. Sonate das durch zwei Noten unter einem Bogen ausgeführte *Staccato*, wobei jedoch die Frage offen bleibt, ob er es sich scharf an der Spitze oder leicht in der Mitte gedacht hat. Am Schluß seines *Avertissements* gibt er überdies die wohl früheste Anweisung vom Gebrauch der 2. Lage für den folgenden Lauf im Largo der 5. Sonate:

„*Je me suis servi de ces chifres pour la transposition des doiyts.*"

Fedelis 1715 in Paris erschienenes Erstlingswerk, ebenfalls zwölf Sonaten umfassend, die dem Kurprinzen Friedr. August von Sachsen gewidmet sind, ist hauptsächlich dadurch bemerkenswert, daß seine langsamen Sätze auf der Geige damals noch sehr seltene Tonarten benutzen. So steht z. B. das *Largo* der 1. Sonate in cis-moll, das *Grave* der zweiten in fis-moll, das *Affettuoso* der sechsten in h-moll und das *Largo staccato* der zehnten, das auch öfters die 3. Position streift, in fis-moll:

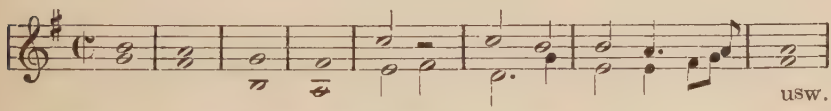


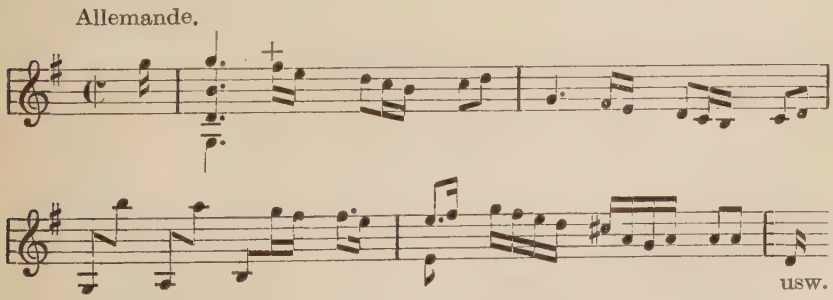
Im *Allegro staccato* der 11. Sonate begegnen zahlreiche Sprünge über die Saiten, wobei ebenfalls unentschieden bleibt, ob mit *staccato* gehämmerte Striche an der Spitze oder springende in der Bogenmitte gemeint waren:

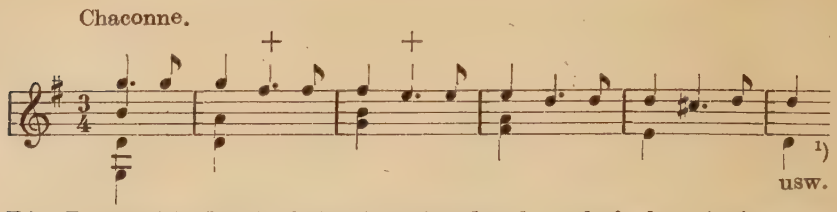


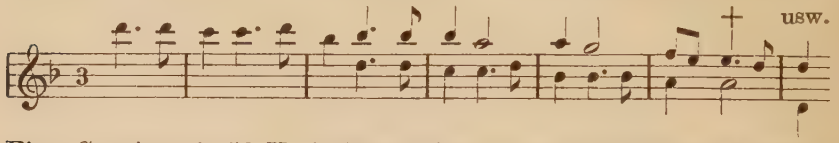
Der Genueser Guido — er nennt sich zuweilen blos „Signor Antonio" — hat schon 1707 in Paris sechs dem Herzog von Orléans gewidmete Motetten für Singstimmen herausgegeben, in deren einigen auch eine Solovioline beschäftigt wird. Diese Stücke interessieren uns jedoch hier weniger als die von ihm 1726 publizierten Solosonaten. Gleich im letzten Satz der ersten gibt es nämlich mehrere Stellen, die sich im Bereich der 5. Position abspielen; und auch das *Adagio-Preludio* der 3. Sonate nimmt sich mit seinem Laufwerk, das sich rankenartig von Akkord zu Akkord hinüberschlingt, für jene Zeit schon stattlich genug aus. Ohne Zweifel muß Guido ein sehr tüchtiger Geiger gewesen sein.

Da Jean-Féry Rebels erst 1713 gedruckter *Recueil de 12 Sonates à 2 et 3 parties avec la basse chiffrée* nach Laurencies Nachweis[1]) bereits 1695, also gleichzeitig mit den Sonaten der Laguerre entstanden ist, mag dieser ohnehin ältere Meister, der als Knabe noch Lullys Kompositionsschüler gewesen sein soll, vor Duvals Sonatenbuch von 1704 besprochen werden. Rebels op. 1 (gedruckt 1705) heißt *Pièces pour le Violon avec la basse continue . . . qui peuvent aussi se jouer sur le Clavecin et sur la Viole* und besteht aus 25 Stücken, meist Tänzen, in drei Suiten[2]), (die erste in G-dur hat sieben, die zweite in d-moll neun und die dritte in D-dur neun Nummern), deren jede ein doppelgriffiges Praeludium eröffnet, z. B. die erste:

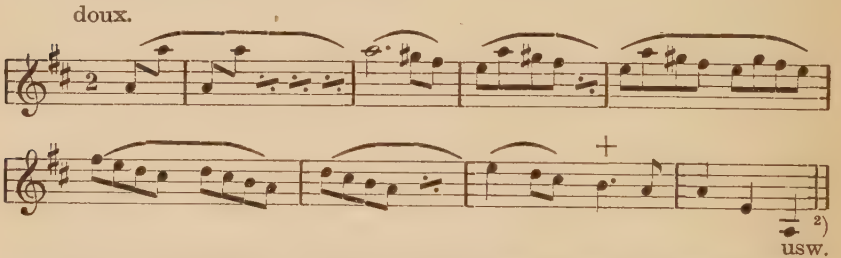


Ist das auch ganz leicht spielbar, so zeugt es doch für die aufkommende Beliebtheit dieser Technik auch bei den Franzosen. Von den nachfolgenden Sätzen interessiert eine Allemande durch große Intervallsprünge über vier Saiten und das *Couplet* einer *Chaconne* wegen drei- und vierstimmiger Akkorde:

[1]) *Une dynastie de musiciens aux XVII^me^ et XVIII^me^ siècles* (7. Sbd. der JMG. 1905/06).

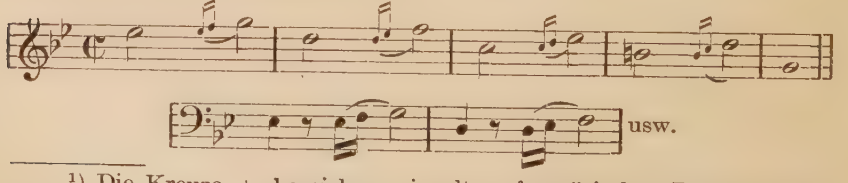
[2]) Der *Dessus* befindet sich handschriftlich auf der Versailler Bibliothek, eine Abschrift des Buches v. 1695 besaß Ecorcheville.

Die *Passecaille* der 2. Suite beweist durch mehrfaches Aufsuchen der 3. Lage wieder einmal drastisch, wie unsinnig es ist, die Geschichte vom *Gare l'ut* noch auf das 18. Jahrhundert zu beziehen:



Eine *Caprice* mit 53 Variationen über einen achttaktigen *Ostinato* beschließt die 2. Partite; die dritte mit einem *Les cloches* überschriebenen Schlußsatz ist hauptsächlich wegen ihrer Legato- und Bariolagestellen erwähnenswert:



Rebels *Recueil* von 1713 (1695) besteht aus sieben Sonaten zu zwei und fünf für eine Sologeige nebst Streichbaß und Continuo. Eine der ersteren, *Le tombeau de Mr. Lully*, gibt durch den Vergleich der handschriftlichen mit der gedruckten Fassung wünschenswerten Aufschluß über die Ausführung des Schleifers bei den alten Franzosen. Eine Stelle am Anfang wie am Schluß des *Les regrets* überschriebenen Stückes zeigt ihn nämlich im gedruckten *Dessus* als Ziernote, im handschriftlichen Baß jedoch real ausgeschrieben, wie er klingen sollte:

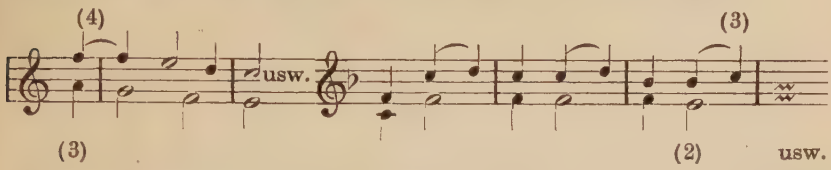


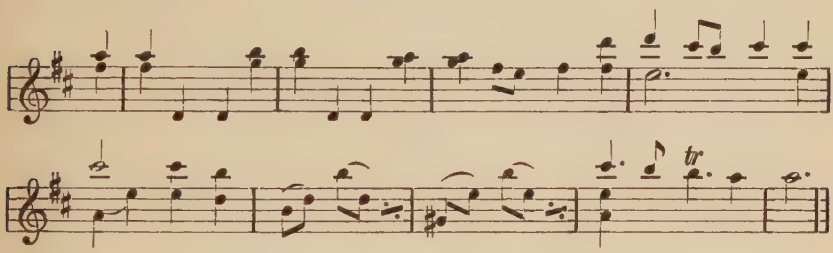
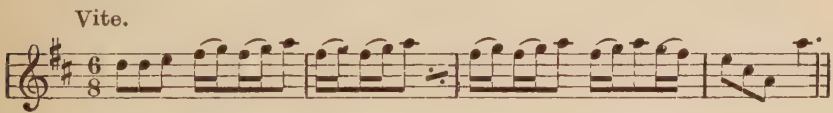
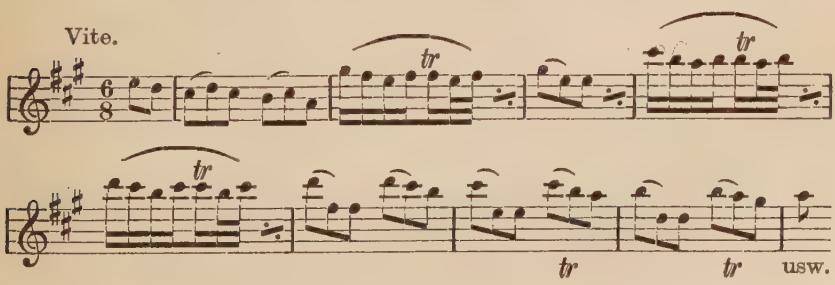
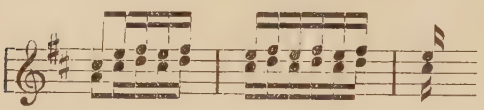
[1]) Die Kreuze + bezeichnen in alten französischen Drucken stets einen Schneller oder einen Triller.

[2]) Nr. 7 der „alten Meister des Violinspiels" von A. Schering, der aber durch strichartliche Abänderung gerade dieser Stellen ihre Wirkung beeinträchtigt hat.

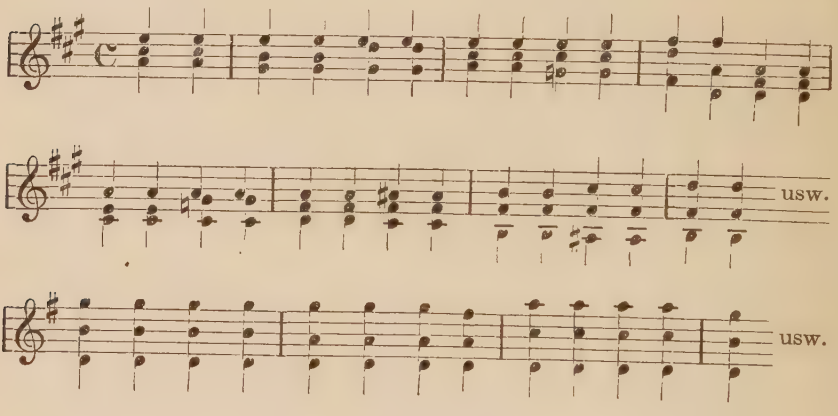
Rebels *Sonates à Violon seul, melées de plusieurs Récits pour la Viole* (ebenfalls 1713) fesseln hauptsächlich durch geschickte Umspielung des Geigenparts seitens der Viole (Tenorgambe) in den langsamen und lebhafte Figuration in den raschen Sätzen.

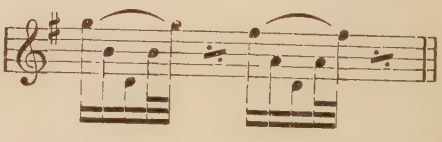
François Duvals Muse gibt sich zwar geistig ebenso bescheiden wie die Rebelsche, fördert aber doch die Geigentechnik in sieben Drucken (1704–1720) zumal betreffs der Akkordik nicht unerheblich. Ihr zuliebe benutzt schon das erste Buch (es unterscheidet ohne sichtlichen formellen Grund sieben Suiten und fünf Sonaten) mehrmals die zweite und sogar die halbe Lage:

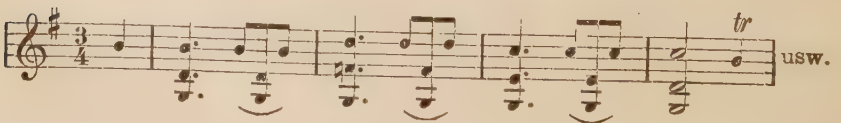


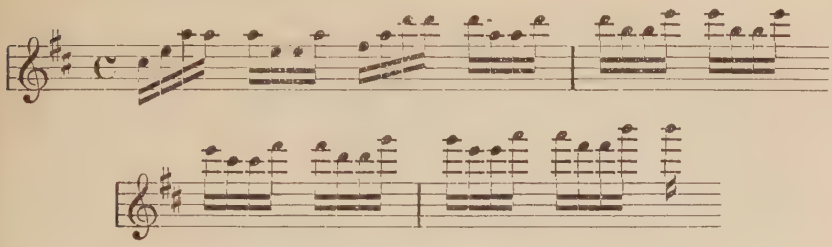
Im ersten Satz der 5. Suite (*Rondo gay*) kommt es zu nachstehender Episode:

Ein anderer Satz der gleichen Suite (*Le rossignol*) malt den Nachtigallenschlag:

Ausführlicher und realistischer behandelt diesen Vorwurf ein gleichnamiger Satz des dritten Buches (1707):

Die *Variations dans le gout de la trompette* in Duvals viertem Buch (1708) bringen bereits Terzenfolgen, die einem Doppeltriller gleichkommen:

(M. Pincherle a. a. O.)

Sein fünftes Buch (1715) enthält im letzten Satz der 2. Sonate mehrere Zeilen hindurch drei-, im Finale der siebenten auch vierstimmige Akkorde mit dem Vermerk *arpégé* bzw. *ce morceau peut s'arpégé de diferente manière, tout ce qui est a trois ou quatre accord doit s'arpégé:*

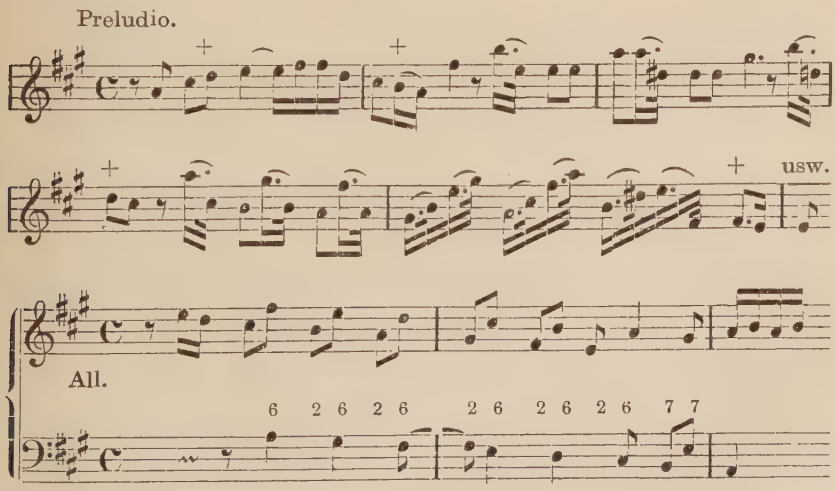


Exemple à trois acords:

Exemple à 4 accords:

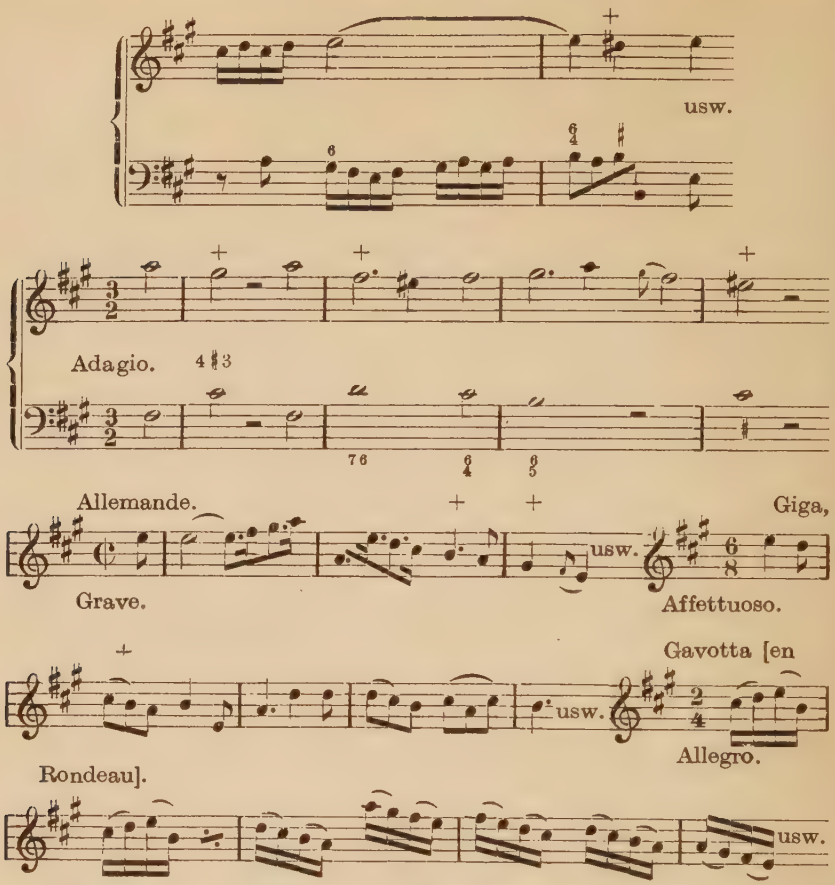
Der letzte Satz der 4. Sonate desselben Buchs enthält überdies den hübschen Geigeneffekt

Die beiden letzten Bücher Duvals, der 1714 einer der „Vierundzwanzig“ geworden war und 1723, nach Fétis sogar erst 1738 gestorben ist, scheinen verschollen zu sein[1]).

Die Gabriel Besson (12 Sonaten, 1720), Dellin, Dénis (1723) sind nur als Mitläufer Duvals zu buchen: immerhin wagt der dritte von ihnen in der Allemande seiner 12. Sonate bereits Sequenzfiguren, die bis zur 8. Lage hinaufgehen:

Dagegen werden wir im 7. Hauptstück als Duvals bedeutendsten Schüler den Deutschen Joh. Ad. Birckenstock kennen lernen.

Die Sonaten op. 2 (1710) des Organisten Dandrieu sind zwar geigentechnisch ziemlich belanglos, gehören aber musikalisch zu den besten ihrer Zeit: die langsamen Sätze atmen echt italienische Sangbarkeit, die „gearbeiteten“ Allegri lassen in ihrer Frische und Ursprünglichkeit fast an den jungen Händel denken, mit dessen bekannter A-dur-Sonate sich gleich die erste architektonisch und in der Reihenfolge der Tonarten ebenso berührt wie mit Corellis op. 5, Nr. 9; nur daß sie fünf Sätze hat:



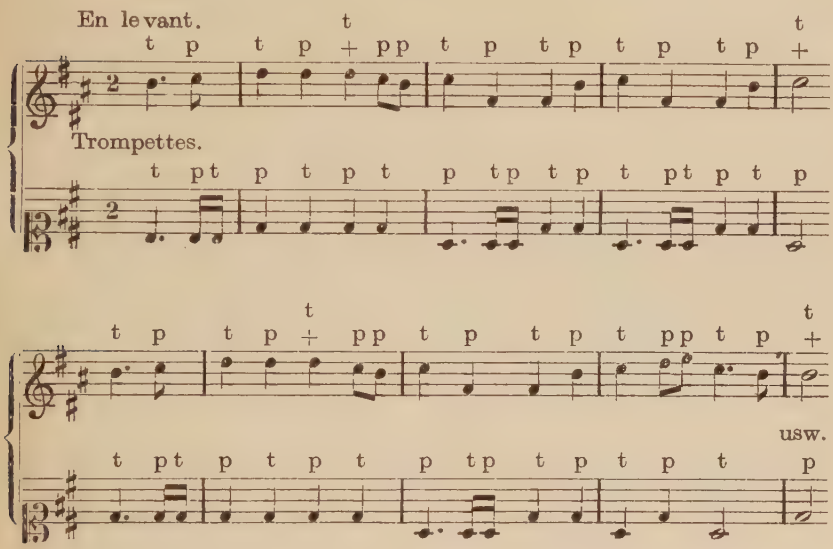
[1]) Vgl. über Duval's sonstige Verdienste um das Violinspiel in Frankreich auch P. L. Roualle de Boisgelou in Ecorchevilles Katalog der Pariser Nationalbibliothek, III, 99 f.



Im Anschluß an die Arbeiten des Pariser Organisten sind hier gleich auch noch sechs Kammersonaten in italienischem Stil zu erwähnen, die sich handschriftlich auf der Rostocker Universitätsbibliothek gefunden haben. Sie rühren von einem gewissen Dumont *cy deuant Organiste et maistre de Clauecin ordinaire de la musique de la chambre de M.e la Princesse d'Arcour* her, der sie 1723 in Besançon geschrieben und dem Erbprinzen *des Etats de Wirtemberg, Stouquart, Montbeliard etc.* gewidmet hat. Auch in diesen Sonaten beruht der musikalische Wert auf den langsamen Sätzen, die neben warmblütiger Melodik echt französisches Pathos zur Aussprache bringen.

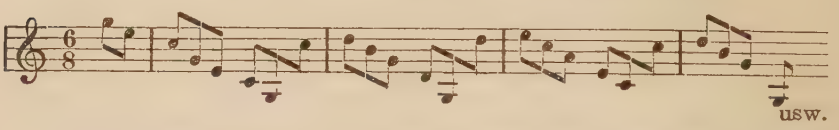
Die Sonatenbücher von La Ferté[7](1707), Marchand *le fils* (1707), Dornel (1711), Huguenet (1713) und Bouvard (1723) kenne ich nur dem Namen nach aus Pincherles Liste. Dagegen verdienen zwei Violinschulen Erwähnung, obwohl sie gleich denen von Falcke, Merck und Majer nur für Anfänger bestimmt waren: erstlich des Michel Pignolet de Montéclair 1712 erschienene

Méthode facile pour apprendre à jouer du Violon, ein Büchlein von nur 24 Seiten mit kleinen Uebungen und Stücken in der 1. Position, wo die über jeder Note angegebene Strichbezeichnung (t = *tirez* = ⊓ , p = *poussez* = ∨) zwar etwas umständlich wirkt, nachstehend aber durch Wiederholung des Abstrichs in der Mitte des vierten Taktes eine gute Zäsur ergibt. (In dem folgenden, etwas leer klingenden Stück sind die Originalschlüssel absichtlich beibehalten worden.)



Die *Principes de Violon par demandes et par Reponce par le Sr.* (*Henri Bonaventure*) *Dupont, maître de musique et de danse à Paris* (1713) sind wieder nur ein kindliches Frage- und Antwortspiel in den Elementen der Musik. Doch beantworten sie des Schülers Frage nach der praktischen Zuständigkeit von Montéclairs Bogenanweisungen dahin: „Ja, beim Lernen, denn sie schulen das melodische Verständnis; später aber verfährt man mit Freiheit von Fall zu Fall.“ Die vorausgeschickten beiden Kupferstiche veranschaulichen überdies ganz vortrefflich die Stellung der linken Hand und der Finger auf dem Griffbrett.

Einer der besten französischen Geiger jener Epoche war Baptiste Anet (geb. um 1675, gest. 1755 zu Lunéville), den die Pariser, wie s. Z. Lully, bloß „Baptiste“ nannten. Nach vollendeten Studienjahren bei Corelli wurde er 1699 Mitglied der *grande bande*, der auch sein Vater bis 1710 angehörte (urkundliche Belege bei Grillet), und führt den entsprechenden Titel auch auf seinem gedruckten Sonatenwerk; dann diente er Stanislaus Leszczynski, der seit seiner Abdankung (1735) abwechselnd zu Nancy und

Lunéville residierte[1]). Das Exemplar dieser Sonaten auf der Bibliothek des Pariser *Conservatoire* ist zwar mit 1724 datiert, aber in Wahrheit wohl nur eine spätere Auflage der bereits erheblich früher entstandenen Arbeit. Sie bietet in zwölf Nummern durchwegs gesunde, flüssige, aus dem Instrument herausgeborene Musik, die sich bequem in den fünf unteren Lagen spielen läßt. Einige kürzere Sätze in Doppelgriffen sind besonders wohlklingend, und der Schlußsatz der 5. Sonate (*Les forgerons* = Die Schmiede) erweist sich als eine ganz vortreffliche Springbogenstudie:

Von Anets Schülern ist ohne Zweifel der gebürtige Pariser Jean Baptiste Senallié (1687–1730) der bedeutendste gewesen. Wasielewski behauptet nach Fétis, er sei nach empfangenem Unterricht bei Queversin, einem der „Vierundzwanzig", und bei Anet, unbefriedigt vom französischen Violinspiel, nach Modena gegangen, von wo er nach längerer Orchestertätigkeit daselbst erst 1719 heimgekehrt sei. Falls nicht eine Verwechslung vorliegt, muß er Modena (wo er Tomaso Vitalis Schüler gewesen sein könnte) spätestens 1710 verlassen haben, da auf seinen ersten Sonatendrucken von 1710 und 1712 steht: *se vend à Paris chez l'auteur*; Grillet weist ihn 1713 als *ordinaire* nach, wie er sich auch als solcher im dritten und vierten Buch seiner Sonaten (1716/21) samt Angabe seiner Pariser Adresse nennt. Sollte Fétis Angabe über Senalliés Vorzugsstellung im Modeneser Orchester wenigstens für einen vorübergehenden Aufenthalt zu Recht bestehen, so kann es um das damalige französische Violinspiel unmöglich so schlecht bestellt gewesen sein, wie uns neben Fétis und Wasielewski auch Van der Straeten[2]) glauben machen will. Alle drei berufen sich dafür auf folgende Sätze in Correttes *Maître de clavecin . . . méthode . . . pour l'accompagnement* (Paris, erst 1753): „Als Corellis Sonaten aus Rom anlangten, konnte niemand in Paris sie ausführen. Der damalige Regent Herzog von Orléans, ein großer Musikfreund, wollte sie hören, mußte sie sich jedoch von drei Stimmen vorsingen lassen. Die Violinspieler warfen sich auf deren Studium, aber erst nach mehreren Jahren fanden sich drei, die sie spielen konnten." Erstlich kann sich das nur auf Corellis Triosonaten op. 1–4 (1683 bis 1694) beziehen, die aber nicht erst (wie Van der Straeten meinte), gegen 1715, sondern bei ihrem sofort durchschlagenden allgemeinen Erfolg jedenfalls schon vor 1700 nach Paris gekommen sein müssen;

[1]) Wohl aus diesem Verhältnis zu dem polnischen Exkönig hat sich Fétis (und mit ihm Wasielewski) die unhaltbare Geschichte zurechtgelegt, der junge Anet habe sich grollend nach Polen gewandt, weil er durch Louis XIV. schnöde von der Aufnahme unter die „24" abgewiesen worden sei.

[2]) *Voltaire musicien* (Paris 1878) S. 49.

zweitens ist daran zu erinnern, daß zur betreffenden Zeit bereits ein Mascitti zu den Geigern des Herzogs von Orléans gehörte; drittens sollen die Koloratursänger erst geboren werden, die die hauptsächlich in Betracht kommenden Allegro-Fugati, selbst unter Oktaventransposition, befriedigend solfeggieren können. Corrette hat sich also entweder einen Bären aufbinden lassen[1]) oder mit diesen nachmals so verhängnisvoll gern nachgebeteten Sätzen seine geigenden Landsleute voll Galgenhumor mystifizieren wollen, aus Rache für ihr unfreundliches Verhalten gegen seine eigenen erzieherischen Bestrebungen[2]). Daß der an sich sehr tüchtige Musiker überhaupt ein Schalk gewesen ist, lehrt sein geigerisches Hauptwerk *L' Art de se perfectionner dans le violon*, das als eine Fortsetzung der *Ecole d'Orphée* gedacht war. Auf der letzten Seite des Buches, das uns später noch wiederholt beschäftigen wird, steht nämlich folgendes *Avis*: „Wer die Lektionen zu schwer findet, setze die betreffende Seitenzahl so lange in der Staatslotterie, bis er die Lektion kann — so ist ihm zwiefach geholfen."

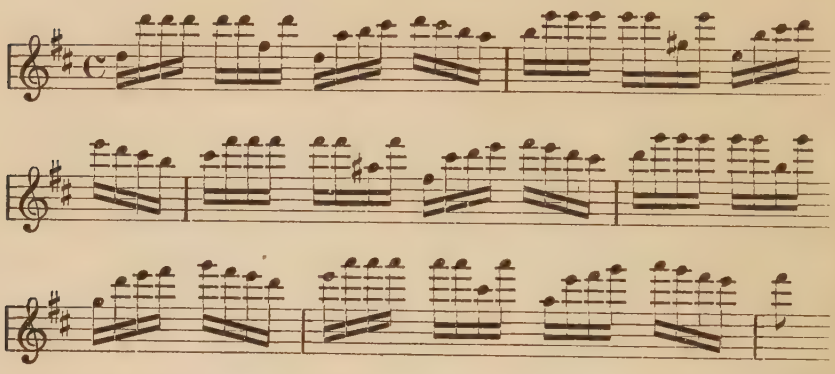
Nun soll freilich nicht bestritten werden, daß die französischen Geiger zunächst mit Corellis Sonaten stilistisch nichts Rechtes anzufangen wußten, und vielleicht hat der Herzog von Orléans gerade deshalb Corellis Schüler Mascitti an die Spitze seiner Kapelle berufen — weitergehende Folgerungen aus Correttes Sätzen verbietet jedoch schon ein Blick auf Duvals und Rebels gleichzeitige Leistungen.

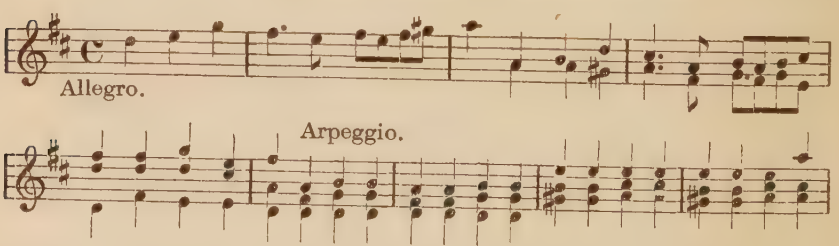
Doch zurück zu Senallié: in seinen 50 Sonaten — je zehn in fünf Heften — zeichnen sich zumal die langsamen Einleitungssätze durch geschickte Behandlung des Instruments und edle Melodik aus. Ja, einige „Arien", zumeist verkleidete Tänze in Rondoform, wie die bei Cartier abgedruckte und von G. Jensen für Schott in Mainz neubearbeitete aus der 9. Sonate des 5. Heftes, gehören zur anmutigsten Salonmusik jener Zeit. Neben der von Alard ebenda herausgegebenen 9. Sonate in g-moll mit der reizenden Musette aus dem 3. Heft (1716) als Finale darf wohl die dritte (h-moll) als die bedeutendste in allen vier Sätzen angesprochen werden. Aber auch die als 5. Heft der „klassischen Violinmusik" von G. Jensen besorgte und ebenfalls bei Schott erschienene Neuausgabe der ganzen g-moll-Sonate aus op. 5 (1726) dürfte ihre Verehrer finden.

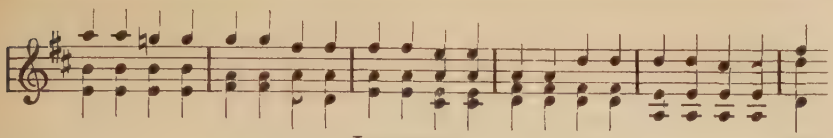
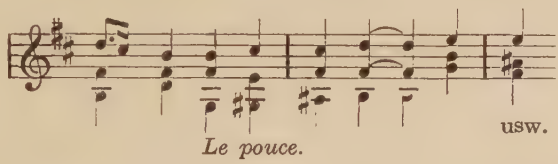
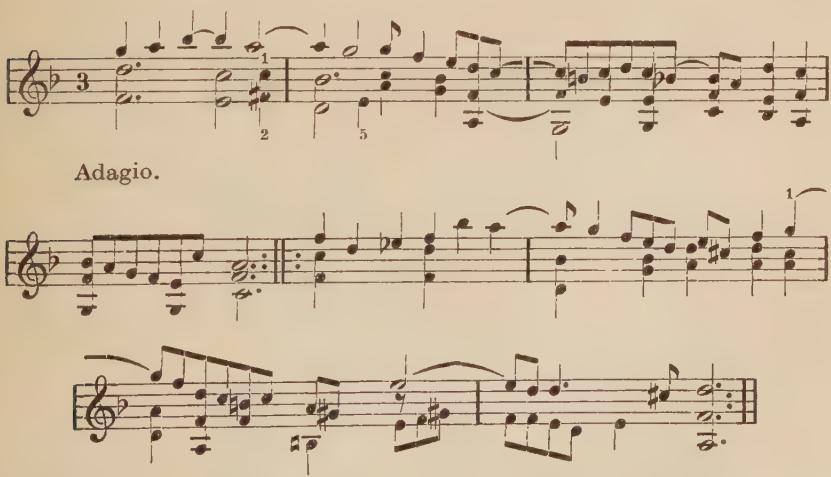
---

[1]) Corette hat kaum aus eigener Erfahrung berichten können, denn wenn ihn auch Mendels Lexikon als 1690 zu St. Germain geboren anführt und Hawkins' Musikgeschichte (IV, 483) ihm eine Flötenschule von 1710 zuschreibt, die in Wahrheit aber wohl Gaspard Corette de Delft angehört, von dem Michel einiges für Musette bearbeitet hat, so führt Fétis mehrere seiner Arbeiten erst von 1783 an; er müßte also fast 100 Jahre alt geworden sein und hätte selbst dann Corellis op. 5 (1700) nur als zehnjähriges Kind erlebt. Riemanns Lexikon sagt: „Das Märchen, daß Corette mit Dom. Zipoli identisch sei, rührt daher, daß C. 1739 Zipolis Werke herausgab."

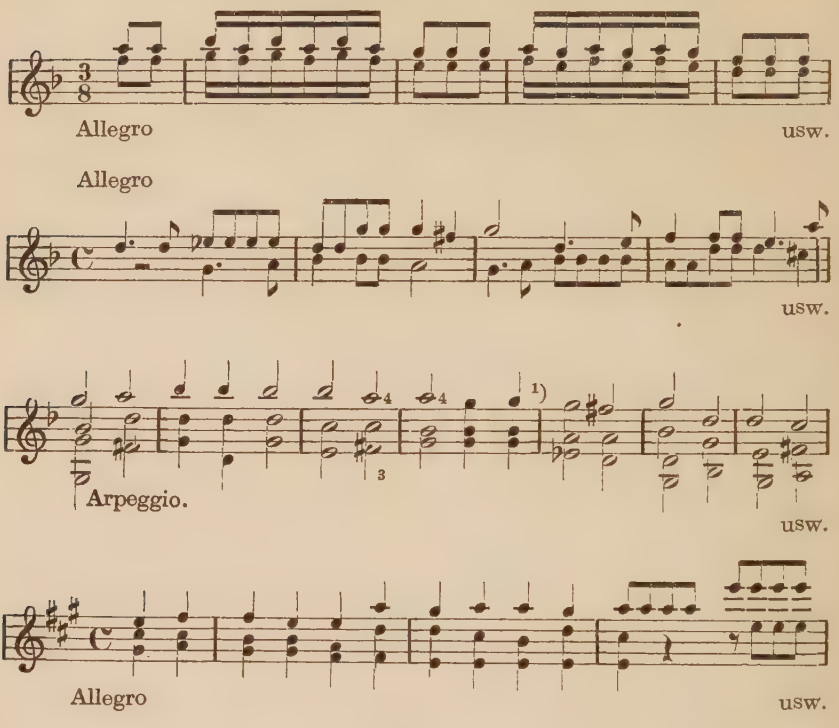
[2]) Die bösen Pariser nannten seine Musikschüler *Les anachorètes* (*Les ânes à Corrette* = die Esel C.'s) (Fétis, *Biogr. univ.*).

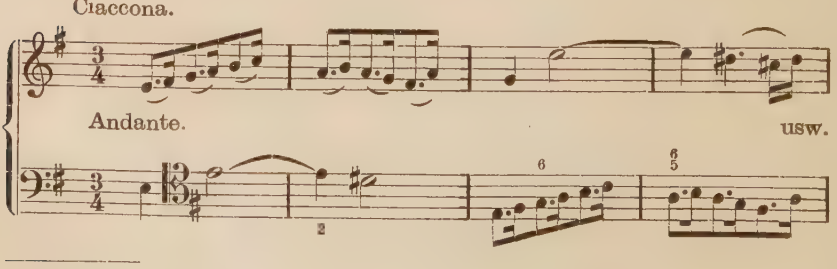
Ueberschreitet die in den ersten zwei Büchern stets im französischen Violinschlüssel (unterste Linie) notierte Geigenstimme noch nicht die 3. Lage, so ist sie später dauernd im modernen G-Schlüssel geschrieben und versteigt sich in der 10. Sonate des 3. Heftes mit Sequenzfiguren sogar bis in die 7. Position:

usw.

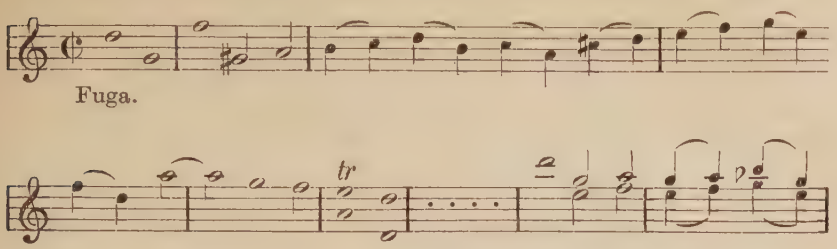
Von den Brüdern Louis Francoeur *le fils aîné* und François Francoeur *le cadet* kennen die meisten Schriftsteller (auch Fétis) den ersteren überhaupt nicht, andere, wie Wasielewski[1]), schreiben seine Arbeiten unbesehen dem François zu, obwohl ein Blick in das Druckprivileg der beiden *Livres de sonates ... par Mr. Francoeur, l'un des vingt quatre ordinaires* ... (1715/26)[2]) ohne weiteres auf Louis, das einfache Mitglied der *Académie Royale*, nicht auf den späteren Oberintendanten der königlichen Musik weist. Das ist deshalb nicht belanglos, weil Wasielewski François als den Erfinder des Daumenaufsatzes bei gewissen Doppelgriffen auf der Violine bezeichnet, während es sich um Louis handelt, der im Allegro der 8. Sonate seines 1. Buches fordert:

[1]) „Die Violine und ihre Meister" (5. Aufl. S. 339). Die dort in der Fußnote erwähnte, von Alard als Nr. 4 seiner *Maîtres classiques* herausgegebene anmutige Sonate in E-dur, die als Vorstudie zu schwierigeren Arbeiten französischer Autoren wärmstens empfohlen werden kann, stammt nicht von François, sondern von Louis Francoeur. Alard hat klugerweise überhaupt keinen Vornamen angegeben.

[2]) Bibl. W. Wolffheim (in der Berliner Staatsbibl.)

Fünf Jahre später verlangt freilich auch der jüngere Francoeur, der wahrscheinlich ein Schüler seines Bruders war, im Allegro der 12. Sonate seines 2. Buches folgendes:

Wenn aber Wasielewski meint, daß es „kein zweites Beispiel in der Violinliteratur von der Benutzung des Daumens der linken Hand für gewisse Akkordgriffe gäbe", so stimmt das nicht. Denn Claudio Roieri *Romano*, vielleicht ein Schüler Tartinis, sagt im Vorwort zu seinen geigerisch und musikalisch gleich bedeutsamen *XII Sonate a Violino solo e Baßo* (London 1740), wo im Notentext die Ziffer 5 stehe, habe der Daumen auf der G- oder D-Saite zu greifen. Als Beispiel diene die 17. von 42 Variationen über ein Ostinato-Menuett (Schlußsatz seiner 3. Sonate):

Abgesehen vom Gebrauch des Daumens schreibt Louis Francoeur im Finale der 6. Sonate seines 2. Buches aber auch schon Doppeltrillern gleichkommende Terzengänge, sowie in den Allegri

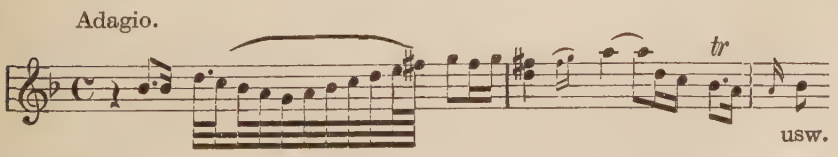
der 9. und 12. Sonate Kombinationen mit Fingerkreuzungen; mehrere Male sucht er in Doppelgriffen bereits die 4. Lage auf:



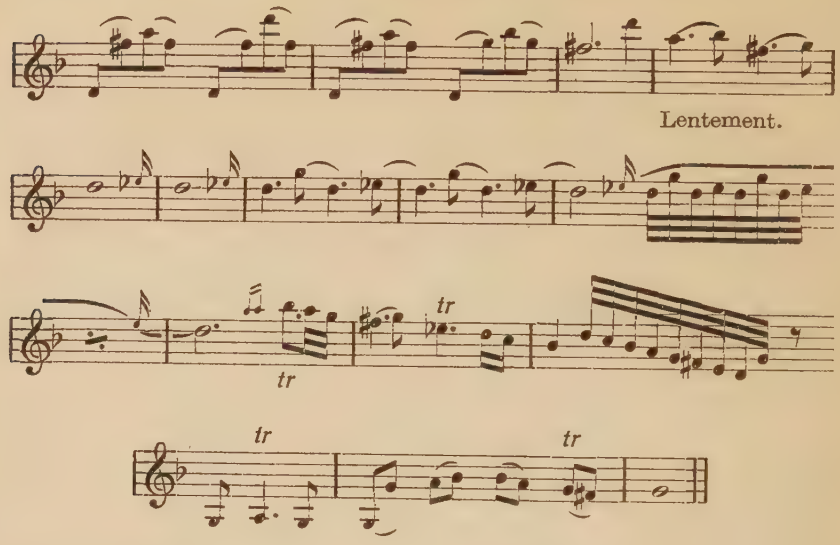
Das musikalisch beste Stück im 2. Buch ist eine zum Teil mit dem Baß kanonisch geführte *Ciaccona* ohne *Ostinato*, bei der man freilich weder an Tomaso Vitali noch gar an Joh. Seb. Bach denken darf; geigentechnisch wieder bezeichnet die „Fuge" der 11. Sonate den Höhepunkt im Schaffen des ältern Francoeur. Als Proben lasse ich die Anfangstakte der beiden Stücke folgen:

[1]) Die Fingersätze sind vom Autor.



Louis Francoeur, der übrigens um seiner Rechtschaffenheit willen von den Zeitgenossen allgemein *l'honnête homme* genannt ward, ist 1745 unter Hinterlassung eines damals erst siebenjährigen Sohnes namens Louis Joseph gestorben. Dieser wurde ebenfalls Geiger und lebte bis 1805; seine Kompositionen kommen jedoch für die Geschichte des Violinspiels kaum in Betracht.

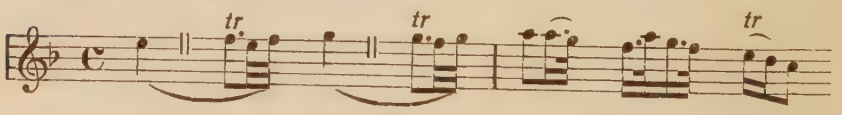
Mag Louis von den Brüdern Francoeur der tüchtigere Geiger gewesen sein, so hat ihn doch François tonsetzerisch, zumal als Bühnenkomponist, weit übertroffen. 1698 zu Paris geboren, trat er schon mit zwölf Jahren als Violinist ins Orchester der großen Oper ein, durchlief rasch die verschiedenen Dienstgrade, brachte mehrere damals noch käufliche musikalische Aemter an sich und schwang sich schließlich zum obersten Leiter der königlichen Hofmusik auf. Doch muß er schon in jüngeren Jahren zu den künstlerischen Leuchten seines Vaterlandes gezählt haben, denn nach Quantzens autobiographischer Skizze[1]) befand er sich mit J. Féry Rebels Sohn François, seinem getreuen Pylades und späteren Mitarbeiter durchs Leben, unter den berühmten Musikern aus aller Herren Ländern, die 1723 bei der Kaiserkrönung Karls VI. in Prag Fuxens Oper *Constanza e fortezza* mit 100 Sängern und 200 Instrumentisten aufführten. Hier wird er nicht nur die Bekanntschaft mit dem damaligen Wiener Hofkonzertmeister G. A. Piani aufgefrischt, sondern auch diejenige des „damals bey dem Grafen Kinsky in Diensten stehenden berühmten welschen Violinisten Tartini," den Quantz bei dieser Gelegenheit ebenfalls hörte, gemacht haben. Das konnte zwar in Francoeurs eigenen Geigenkompositionen keinen Niederschlag mehr finden, denn diese waren schon drei Jahre zuvor (1720) erschienen; doch bestehen zwischen ihnen und denen Tartinis gewisse innere Beziehungen, zumal in den langsamen, von echtem Pathos erfüllten Einleitungssätzen, etwa dem der 6. Sonate des 2. Bandes:

[1]) Abgedruckt in Marpurgs „Histor.-krit. Beyträgen" (Berlin 1754).

oder am Ende des Schlußsatzes der gleichen Sonate:



Den günstigsten Eindruck von der Tüchtigkeit dieses Vorklassikers der französischen Violinmusik, der erst 1787 starb, erwecken seine drei von A. Moffat bearbeiteten Sonaten[1]). Bei ganz geringen technischen Ansprüchen sind darin die gewöhnlich den Schlußsatz bildenden *Rondeaux en Gavotte* bzw. Musetten von besonderer Anmut.

Ein Buch von zehn Sonaten (1722) des sonst unbekannten Lyoneser Geigers Joachim Michel Chamborn, auf der Pariser Nationalbibliothek befindlich, liefert bei bescheidenen technischen Anforderungen, aber eingänglicher Melodik die frühesten Belege des Bogentragens[2]), so gleich im ersten Satz der 1. Sonate durch Zäsurzeichen:

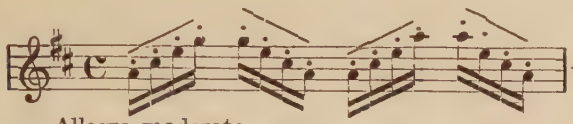
Largo e cantabile.

Im Schlußsatz der 3. Sonate steht folgender Gang:

[1]) Nr. 6 der „Meisterschule alter Zeit“ (Simrock), Nr. 14 und 26 der „Kammersonaten“ (Schott).

[2]) Diese Kunst, die Joachim den „Schlüssel zur Bogentechnik im Dienste des Ausdrucks“ zu nennen pflegte, besteht darin, daß der Bogen durch ein kaum wahrzunehmendes Abheben von den Saiten und weiches Wiederniederfallen auf dieselben mehrere Töne sowohl im Ab- wie im Aufstrich zwar deutlich, aber doch überaus mild artikuliert.

Vivace e grazioso. usw.

Welche Strichart aber mit nachstehender Bezeichnungsweise im zweiten Satz der letzten Sonate gemeint war, ob festes, fliegendes *staccato* oder ricochettierendes *Arpeggio*, ist schwer zu sagen:



Allegro moderato.

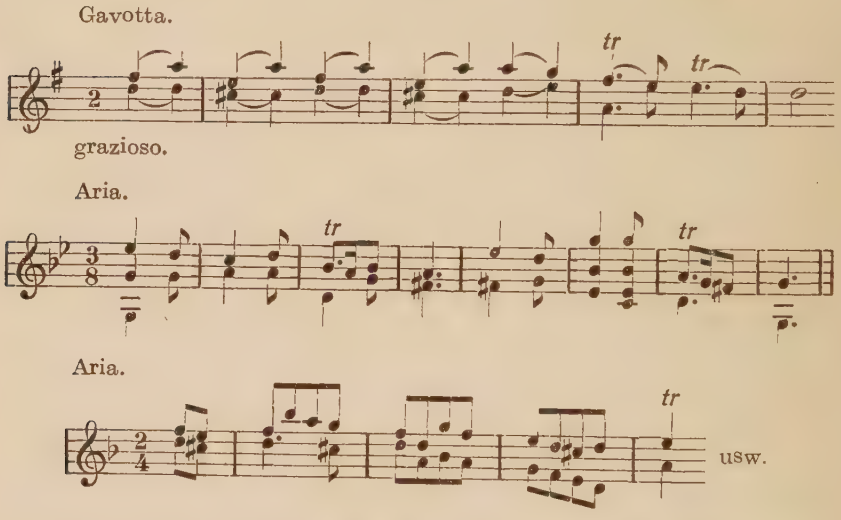
In Anbetracht der großen Anzahl von in Paris wirkenden Italienern und der noch größeren von französischen Geigern, die teils bei diesen an Ort und Stelle, teils in Rom, Neapel, Venedig oder Turin bei italienischen Meistern an der Quelle studiert hatten und nach erfolgter Rückkehr deren Werke in der Heimat verbreiteten, braucht es nicht Wunder zu nehmen, daß unter den Daheimgebliebenen allmählich eine Bewegung in Gang kam, die auf eine Zurückdrängung der ausländischen Einflüsse hinzielte und der Schaffung einer nationalen Schule das Wort redete. Daß mit diesen fremden Einflüssen – im Grunde verstand man darunter den fugierten Stil im allgemeinen und die polyphone Behandlung der Violine sowie das höhere Lagenspiel im besonderen – nicht etwa auch deutsche, sondern ausschließlich italienische gemeint waren, geht schon aus der Geringschätzigkeit hervor, mit der sich französische Schriftsteller jener Zeit über unsere Musik zu äußern pflegten[1]). Nach M. Brenet[2]) muß man denn auch bis zum Jahre 1738 vordringen, ehe man auf einem Pariser Konzertprogramm den Namen eines deutschen Tonsetzers findet: denjenigen G. Philipp Telemans. Ja, M. Corette geht noch gründlicher zu Werke, indem er in seiner ebenfalls 1738 erschienenen *Ecole d' Orphée* unsern Händel einfach den Italienern zuzählt!

Der Heerrufer dieser Bewegung, die sich das „Los von Italien!" zum Wahlspruch erkoren hatte, war der um 1687 geborene und 1753 zu Belleville bei Paris gestorbene Jacques Aubert, zur Unterscheidung von seinem Sohn und Amtsnachfolger Louis gewöhnlich

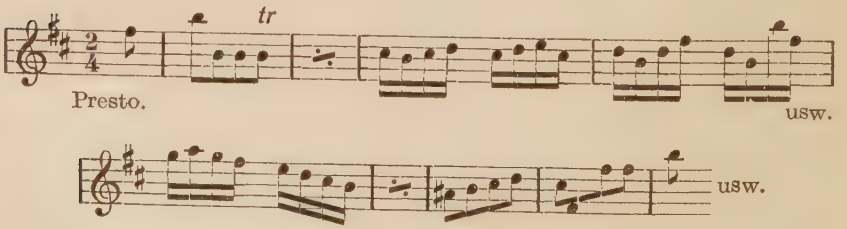
[1]) So schrieb Lecerf de la Viéville (a .a. O., II. p. 100) von den *Allemants, dont la réputation n'est pas grande en musique*, und der Abbé de Châteauneuf (in seinem *Dialogue sur la musique des anciens*, Paris 1725, p. 4) im Hinblick auf Panteleon Hebenstreit, der 1705 bei der fast 90jährigen Ninon de Lenclos auf dem von ihm verbesserten Hackbrett gespielt hatte, *qu'il était d'autant plus digne de curiosité, qu'il venoit d'un pays peu suspect à produire des hommes de feu et de génie.*"

[2]) A. a. O., S. 136.

le père, manchmal auch *le vieux* genannt. Er hat fünf Bücher zu je zehn Sonaten veröffentlicht, ist aber nicht, wie Fétis angibt, erst 1727 in die *Académie Royale* eingetreten, sondern bezeichnet sich schon in der 1719 erschienenen zweiten Ausgabe seines ersten Sonatenbuches als deren Mitglied. Dieses Werk, das auch für Flöte mitbestimmt war, enthält keine Doppelgriffe, verweist aber die Geiger durch den Buchstaben a = *aperto* oft auf den Gebrauch der leeren Saiten. Erst die weiteren Bücher gehen schrittweis zur Doppelgrifftechnik über, so in der Gavotte der 3. Sonate des zweiten Buchs, in dem bei Cartier abgedruckten Adagio der 5. Sonate des zweiten und in den „Arien" der 8. und 10. Sonate des vierten Hefts.



Aus Auberts 50 Sonaten hat Ferd. David fünf kleine Stücke für seine „Vorstudien zur hohen Schule des Violinspiels" bearbeitet, reizende Nippsachen, von denen namentlich ein zigeunerndes e-moll-Vivace bei feuriger Ausführung sehr wirksam ist[1]). Merkwürdigerweise hat er sich den noch effektvolleren Schlußsatz der 5. Sonate des vierten Buches entgehen lassen:



[1]) Mit einer begleitenden 2. Geigenstimme auch als Nr. 103 im 2. Band der Violinschule von J. Joachim und A. Moser.

1730 veröffentlichte Aubert zwölf *Concerts de Simphonies pour les Violons, flûtes et Hautbois*, Orchestersuiten, in deren Vorwort er unter bezeichnender Berufung auf den Geschmack der Damen, — *dont le jugement a toujours déterminé les plaisirs de la nation* — der italienischen Sonatenmusik den Krieg erklärt mit dem Vorgeben, sie zerstöre *les graces, la netteté et la belle simplicité du goût français;* überdies sei sie nicht auch zugleich für Bläser ausführbar, was alles nun seine Arbeiten bringen wollten. Doch ist er kein sehr folgerichtiger Vertreter dieses Programms gewesen; denn wenn sein op. 17 (1735) auch vom *Mercure de France* pomphaft als „erstes derartiges Werk aus der Feder eines Franzosen" angekündigt wurde, so waren diese sechs Konzerte auch nur wieder für vier Geigen, Violoncello und Continuo bestimmt, ebenso die vier Konzerte op. 26 von 1738, die zwar formal die *Concerti grossi* von Corelli, der Besetzung nach die Konzerte des Vivaldi nachzuahmen scheinen, in Wirklichkeit aber nicht wie letztere mit vier Stimmen real konzertieren, sondern nur zwei lebendige Stimmen verdoppeln, also eigentlich nicht über die Triosonate hinausgehen[1]). Gleichwohl erklärt Auberts Manifest die allgemeine Haltung der französischen Violinkomposition seit etwa 1715 gegenüber dem für ihren Geschmack immer noch zu reichlich mit Kontrapunktik belasteten Ideal der Italiener: Frankreich erstrebte violinistisch eine mehr homophon gerichtete Laien-, Salon- und Gesellschaftskunst und hat dieses Ziel in den selbstgesteckten Grenzen glanzvoll verwirklicht. Die Durchführung dieser Bestrebungen kann jedoch erst später besprochen werden.

[1]) Vgl. auch de la Laurencie im *Mercure musicale* (1906, S. 441ff.), der zugleich die von Eitner dem Louis Aubert *fils* zugeschriebenen Werke bis auf je 6 Sinfonien und Sonaten dem Vater zuerkennt.

V. Hauptstück.

Das Violinspiel während des 17. Jahrhunderts in England.

Auch für England ist das erste Auftreten der Violine infolge der schwankenden Terminologie schwer zu bestimmen. Aus der Regierungszeit Heinrichs VIII. (1509–1547) erfahren wir manches von *Rebec*-Spielern und *Vialls*, aus der Epoche der Elisabeth (1558–1603) ebenso etliches von *Violetts* und *Vyolons*[1]) – doch werden für sie alle die gleichen Verhältnisse wie für die französischen *Violons* dieser Zeit anzunehmen sein; nur die *Rebecs* sind immer besonders geführt[2]). Zwar unterscheiden erst die Akten aus der Zeit Karls I. (1625–1649) *Musytyons for the Violls* und *for the Violins*, doch werden diese Zweiteilung schon die zahlreichen italienischen Instrumentisten der Elisabeth vorgenommen haben.

Leider bleibt auch durchs ganze 17. Jahrhundert die Unterscheidung von *Treble Viola* (Sopranbratsche) und *Treble Violin* noch unklar[3]); *mean* (lat. *medius*, so in Orl. Gibbons dreistimmigen *Fantasies* um 1610) ist wohl immer die Altbratsche. Bedauerlicherweise scheint das englische Material an Noten aus jener Zeit nur

---

[1]) W. Nagel „Annalen der englischen Hofmusik", 1894, mit interessanten Orchesteretats der *Kings trumpettes* seit 1526. – Burney (a. a. O., III, 333) behauptet zu Unrecht, bei einer höfischen *Masque* von 1565 (nicht 1561) hätten schon *Violins* gespielt – in den Quellen war gewiß nur von *vyolons* die Rede. – F. Rimbault in seiner Ausgabe der *Memoirs of Musick* von Roger North (1843) wirft auf S. 80 die Violine und die alten dreisaitigen Volksfideln Englands durcheinander, wenn er der richtigen Beobachtung seines Gewährsmannes (1655–1733) widerspricht, der die echte Violine zu seiner Jugendzeit noch fast unbekannt fand. Ähnliche Verwirrung stiftet Fétis (in der seiner Paganini-Biographie vorausgeschickten *Esquisse de l'histoire du Violon*), indem er auf der ersten Seite „Geigen ohne Bünde" aus mangelnder Sprachkenntnis mit „Geigen ohne Zargen" übersetzt.

[2]) 1526: 3 Rebecs, 2 Vialls; seit Maria bis Jakob I.: 1 Rebec, 8 Vialls, außerdem 8 *Players of Enterludes* (italienische Gambisten?) und einige *Musitions straungers*.

[3]) *Treble* (von lat. *triplum* = 3. Stimme zu einem zweistimmigen Motet) heißt jede vokale oder instrumentale Oberstimme; J. Playford nennt die Saiten der Violine: E = *Treble*, A = *small mean*, D = *great mean*, G = *the Bass or fourth string*.

gering zu sein, von der mangelnden Aufschließung und der Unzugänglichkeit vieler Quellen ganz zu schweigen. Trotzdem ist anzunehmen, daß England bis gegen 1650 kaum irgendwelche Geigerleistungen gezeitigt hat, die über Gabrielis Ansprüche hinausgegangen wären. Italiener begegnen in der englischen Hofkapelle seit 1540, darunter gleich solche aus Bassano und Cremona[1]), unter Elisabeth und Jakob I. wurden sie sogar vorherrschend.

Für die Puritaner blieb Streichmusik unwürdiges Spielmannswerk; denn noch 1662 entrüstete sich John Evelyn (*Diary* I, 356) über den freisinnigen Hof, vor dem nach der Predigt statt des „alten, ernsten, feierlichen Bläserchors zur Begleitung der Orgel sich ein Konzert von 24 Violinen nach der französischen, fantastischen, leichten Art hören ließ, das besser in eine Kneipe oder ein Tanzhaus gepaßt hätte als in eine Kirche." Ihm schmeckte dergleichen — nicht ganz zu Unrecht — nach italienischen Intermedien und französischen *Ballets de la cour*; also braucht man ihn darum noch keinen zelotischen, weltverachtenden Presbyterianer zu schelten.

Mögen manche uns nur aus Elisabethinischen Klaviersammlungen bekannte, volkstümliche Tänze und Lieder zuvor auch mit Streichensembles ausgeführt worden sein, so treffen wir doch erst mit den neun kleinen *Fantasies — Il Doloroso, La girandola, Il lamento* usw. —, die dem ersten Buch zweistimmiger Kanzonetten von Thomas Morley (London 1595) angehängt sind, auf selbständige Instrumentalstücke, die ihrer Schreibart nach aber ebensogut geblasen wie gestrichen werden konnten. Hier wie gleichzeitig auch bei anderen Autoren kommt die Formel *apt (or fited) for Voyces and Viols* auf, so für die Psalmen und Madrigale von J. Wilby (1609), W. Bird (1611) Orl. Gibbons (1612); wobei natürlich noch ebenso wenig eine geigerische Eigenart hervortritt wie bei den für Bläser oder Streicher bestimmten *Pavans, Galliards . . . a 5* des Antony Holborne (1599). Immerhin werden aber doch im Buchtitel der letzteren *Viols* und *Violins* schon ausdrücklich getrennt.

Wichtiger sind die dreistimmigen *Fantasies* von Orlando Gibbons (1583 in Cambridge geb., 1625 in Canterbury gest.), den die Briten ob seiner Kirchenmusik gern ihren Palestrina nennen. Die Oberstimmen dieser vortrefflichen Sätzchen, die man etwa in die Nachbarschaft von H. L. Haßlers Intraden stellen kann, sind im G-Schlüssel notiert, waren also wohl für unsere Geige bestimmt, in der Hand der welschen Hofmusiker demnach zweifellos für Violinen. Die Nummern 2 und 8 der Sammlung, die 1843 von Rimbault im dritten Bande der *Musical antiquarian*

[1]) Ein Pietro Lupo von 1559, den Burbure („*Recherches sur les facteurs de clavecin . . . .*") 1563 gelegentlich eines Instrumentenverkaufs in Antwerpen erwähnt, wird zu den verschiedenen Londoner Lupos *de Myllayn* um 1570 (Nagel a. a. O., S. 28) gehören — ein Violinist war er aber trotz Burbure noch nicht.

Society wieder neugedruckt wurde, benutzen auch die G-Saite; die 1. Lage wird nirgends überschritten, alles ist schön handlich geschrieben, und in den Nummern 7 und 9 trifft man die italienische Kanzonenform mit Zeitmaßwechseln. Daß die Stücke noch lange gespielt wurden, beweist ihr Wiederabdruck durch Paul Matthyß (*Koninclycke Fantasien*, Amsterdam 1648) neben solchen von den *Konstlige Engelse Speel-masters* Thomas Lupo, J. Coprario (= John Cooper), W. Daman. Die Arbeiten der letzteren sind aber alle weit bescheidener als die ihrer in Deutschland lebenden Landsleute W. Brade und Th. Simpson.

Etwas anspruchsvoller geben sich die teils bei Füllsack und Hildebrandt, teils in Th. Simpsons *Opusculum* und „Taffelconsort" abgedruckten Streicherkompositionen des genialen, doch unsteten Lautenisten und Madrigalmeisters John Dowland (geb. 1562 zu Westminster, gest. 1626 in London), von denen allerdings manche wie Transkriptionen ursprünglicher Volkslieder aussehen. Die aus den gleichen deutschen Sammlungen bekannten Beiträge der Engländer Rob. Bateman, Jak. Harding, Ant. Holborn, Edw. Johnson, P. Philippi, John Stephan sind geigerisch genau so unergibig wie die *Fancy's* (Fantasien) im *Great Consort* und *Royal Consort* von Coprarios Schüler William Lawes, welche in den englischen Sammlungen jener Zeit mehrfach wiederkehren. Dagegen verdient der große Virtuose auf der Gambe und der *Viola bastarda* Alfonso Ferrabosco II. (1580–1652) kurze Betrachtung, da er außer dem schon von seinem gleichnamigen Vater über den Kanal gebrachten Gambenspiel den Engländern nach Maugars Zeugnis die instrumentale Diminutionspraxis Italiens vermittelte, die gerade auf der Insel für unser Instrument von entscheidender Bedeutung werden sollte. Die kleinen Instrumentalsätze von ihm bei Th. Simpson (Taffel-Consort) und P. Matthyß (Kabinett) – seine *Ayres* von 1600 benutzen meist Texte aus den Masken Ben Jonsons – werden wohl stark diminuiert worden sein. Leider scheint sich jedoch von seiner eigentlichen Stegreifkunst nichts erhalten zu haben[1]).

Das Zeitalter der Puritanerunruhen, des Bürgerkrieges und der Revolution war natürlich höfischer Kunstpflege ebenso ungünstig wie der von privater Seite geübten. Nur John Jenkins (1592–1678), dessen die Erinnerungen R. Norths vielfach liebevoll gedenken, ragt aus dieser trüben Epoche mit seinen Streichersätzchen zu drei und vier Stimmen hervor: hübsche Dilettantenliteratur wie das von Burney (a. a. O.: III, 411) abgedruckte *Five Bell consort* („Glockengeläut"). Seine vielleicht für das englische Geigenspiel der Restaurationszeit aufschlußreichen zwölf Triosonaten von 1660, – Burney sagt, sie seien die ersten Stücke

[1]) Auch Christopher Simpsons *Compendium of practical music* von 1665 (ich zitiere nach der mir gehörenden 3. Auflage von 1678) sagt im § 15 des 4. Teils, auf solche ausgezierte Art könne man die Werke von Ferrabosco, Lupo, White, Ward, Mico, Dr. Colman, Jenkins, Lock u. a. spielen, die jetzt ganz vernachlässigt würden.

dieser Art in italienischem Stil gewesen, die je von einem Engländer geschrieben wurden — sind mir leider nicht zu Gesicht gekommen, während das Dutzend Suiten, das sich in einer Abschrift von 1683 auf der Hamburger Stadtbibliothek befindet, spieltechnisch arg enttäuscht. Von den entsprechenden Arbeiten seines Zeitgenossen Mathew Lock kenne ich bloß die Titel.

Als der bedeutendste englische Violinist seiner Zeit galt der Londoner Uhrmacher Davis Mell, von dem John Playford[1]) zwei *Preludes* ohne Baß mitteilt, die ihn geigerisch gut kennzeichnen. Er wurde jedoch von einem Deutschen bald völlig in den Schatten gestellt, der 1655 über Stockholm an die Themse kam und den die Engländer deshalb gern den „Schweden" nannten. Es war dies der um 1630 in Lübeck als der Sohn eines dortigen Ratsmusikers geborene Thomas Baltzar, im Violinspiel wahrscheinlich ein Schüler von Zuber, Bleyer oder Schnittelbach, in der Komposition gewiß von Tunder[2]). Da ihn Christine von Schweden schon 1653 als hochbezahlten Kammerviolinisten in ihre Dienste nahm[3]), muß er früh zu großem Können gelangt sein. Ueber seine Wirkung auf die Engländer berichten zwei Augen- und Ohrenzeugen. Von diesen hat John Evelyn den „unvergleichlichen Lübecker" am 4. März 1655 in einer Gesellschaft gehört und schrieb in sein *Diary* (I, S. 298): „Seine Fähigkeit, sich über den paar Tönen eines einfachen Grounds in schnellen Läufen zu ergehen, war wirklich staunenswert. Obgleich ein junger Mann, war er doch so geschickt, daß er alles, was unsern besten Künstlern schwer fällt, ohne weiteres mit der größten Leichtigkeit und Vollendung ausführte. Mit einem Wort: er trug auf seinem Instrument allein ein ganzes Konzert vor, so daß die anderen ihre Instrumente resigniert in die Ecke stellten und ihm den Sieg zuerkannten." Zwei Jahre später hörte ihn bei einer ähnlichen Gelegenheit auch Anthony Wood[4])

[1]) Seine 1685 in 2. Auflage erschienene *Division-Violin: containing a collection of divisions upon several grounds for the Treble-Violin* (Sammlung von Violinvariationen über ostinate Bässe) ist für das englische Geigenspiel des 17. Jhdts. eine ebenso wichtige Quelle wie für die Gambe Christopher Simpsons *Divisions-Violist* von 1659.

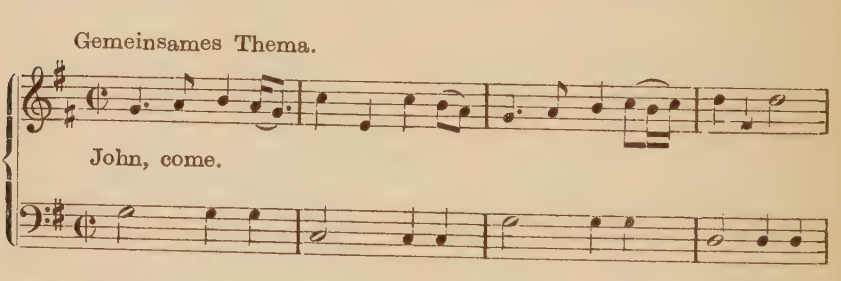
[2]) Vgl. C. Stiehls kleinen Aufsatz „Ein Paganini seiner Zeit" im 20. Jahrg. der „Monatshefte für Musikgeschichte", der freilich einige Irrtümer enthält.

[3]) T. Norlind in A. Pirros „Dietrich Buxtehude", S. 32.

[4]) *Life of Anthony à Wood* (Oxford 1722) und desselben *Lives of English musicians* Mspt. 8568 des Oxforder Ashmolean-Museum): „Als nun Baltzar zum Entzücken der Gäste sein Instrument abwechselnd mit der größten Zartheit und der äußersten Kraft behandelte und dann zu allgemeiner Verblüffung die Finger in einer bis dahin in England unerhörten Schnelligkeit bis zum Ende des Griffbretts hinauf- und hinabgleiten ließ, konnte es sich Wilson (der berühmte Oxforder Musikprofessor) in seiner humorvollen Art nicht versagen, einen Blick auf des Geigers Füße zu werfen, um zu sehen, ob er nicht etwa einen Huf habe, d. h. ein Teufel sei; denn was er leistete, ging über menschliches Fassungsvermögen . . Bis dahin galt Mr. Davis Mell als der größte englische Meister auf der Violine; nachdem aber Baltzar zu uns herüber gekommen war, wurde Mell nicht mehr so bewundert; dafür aber spielte er süßer als der gewaltige Deutsche, war

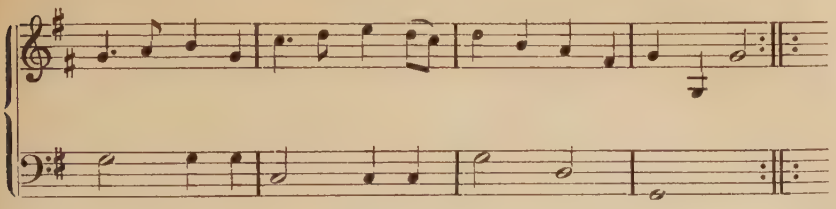
in Oxford mit größter Begeisterung und bemerkte treffend: „Die Ankunft von Baltzar in diesem Lande kann als ein Ereignis betrachtet werden, das in nicht geringem Grade dazu beitrug, der Violine den Platz zu erobern, den sie seither unter den Streichinstrumenten in so hervorragender Weise einnimmt. Man sagt, daß er als erster den Engländern die Kenntnis des Lagenwechsels (d. h. was man unter *whole shift*[1]) versteht) und den Gebrauch des oberen Griffbretts vermittelt habe. Es ist sicher, daß die Art, wie Baltzar sein Instrument behandelte, etwas Neues für uns war."

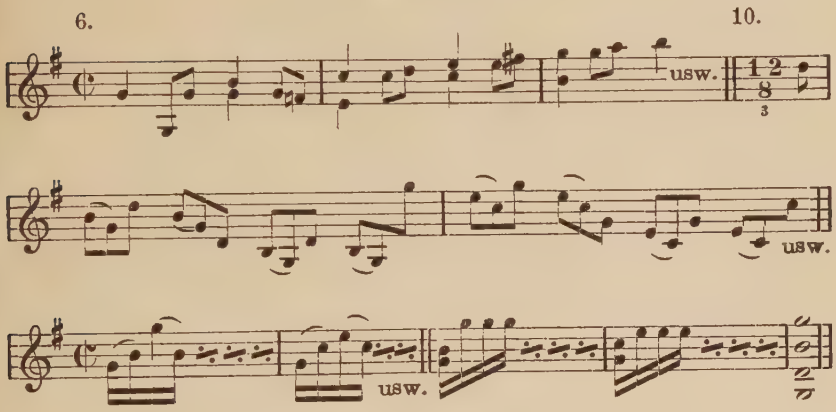
Baltzars von Burney und Hawkins erwähnte Kompositionen für mehrere Instrumente sowie ein Satz derartiger *Sonates* aus dem einstigen Besitz des Kohlenmannes Thomas Brytton waren mir unerreichbar. Dagegen sind zurzeit noch erhalten 1. *A division on „John, come and kiss me now" by Senior Balshar;* 2. *A Prelude for the Violin by Senr Balshar a Germaine* (beide bei Playford 1685); 3. *A Prelude* (ebenda in der Ausgabe von 1688); 4. eine *Allemande* (desgl. 1693)[2]). Nur das erste dieser Stücke ist mit Begleitung gedacht; da nun ein glücklicher Zufall auch Davis Mells Variationen über den gleichen Volksliedbaß gerettet hat, so ermöglicht die Gegenüberstellung beider Arbeiten wenigstens in kurzen Auszügen lehrreiche Vergleiche:



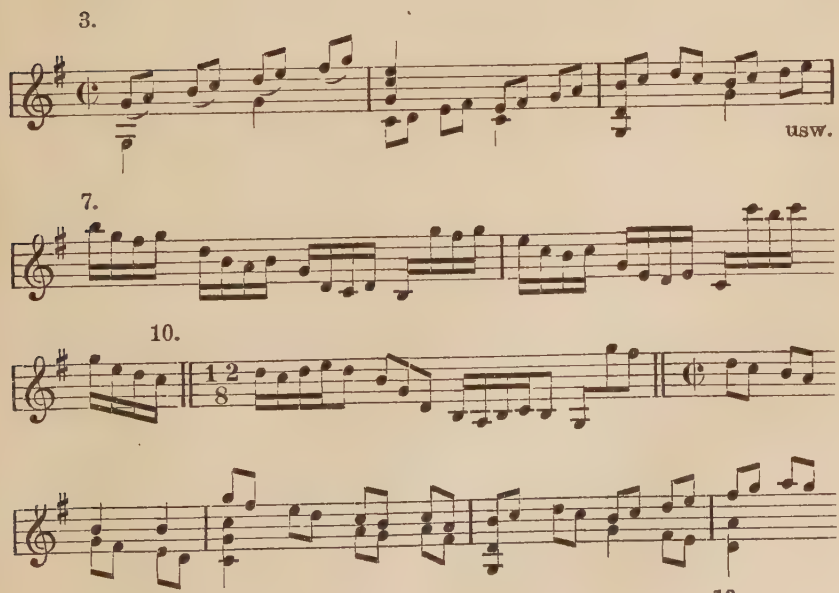
ein wohlerzogener Gentleman und nicht so dem Trunk ergeben wie Baltzar. Nach der Wiedereinsetzung Karls II. wurde er zum Leiter der „24 *Violons* des Königs" ernannt." (Das Anstellungsdekret von 1661 bei Nagel, S. 68.) „Er war von Kennern und Musikliebhabern sehr begehrt, besonders von Gesellschaften, in denen viel getrunken wurde; und da er gewöhnlich mehr trank als die andern, so führte ihn diese Sucht einem frühen Grabe zu . . ." Baltzar ist 1663 gestorben und im Kloster der Westminster-Abtei bestattet worden.

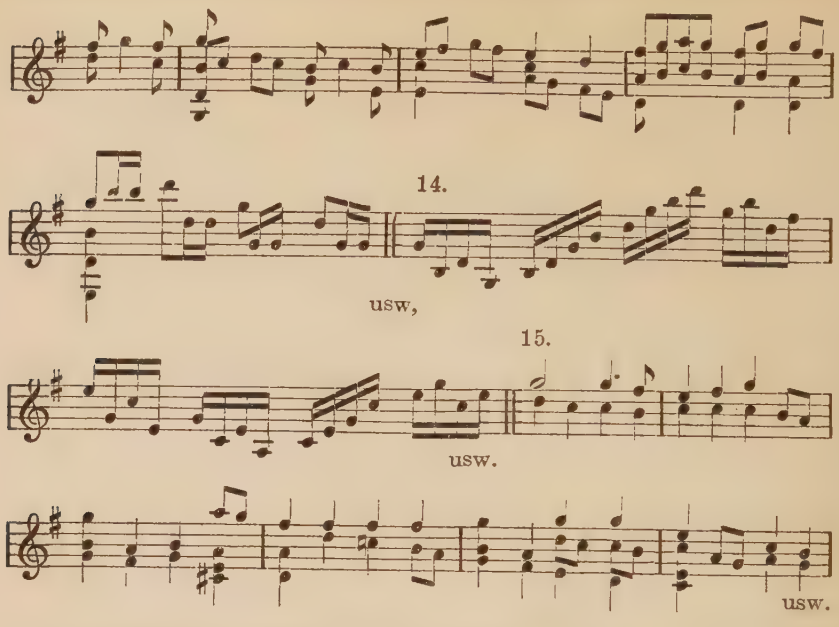
[1]) In England heißt der Übergang von der 1. in die 2. Lage noch heute vielfach *the half*, der aus der 1. in die 3. Lage *the whole shift*, also wird Wood vielleicht die Fortsetzung in die 5. und 7. Position gemeint haben, die Baltzar wohl nur bei Improvisationen benutzt hat; seine uns bekannten Werke gehen über die 3. Lage nicht hinaus. Wenn er „bis ans Ende des Griffbretts" ging, so muß man die damaligen kurzen Geigenhälse bedenken, bei denen schon die 7. Lage so wirkte wie heute etwa die zehnte.

[2]) Das 2. Präludium und die Allemande (letztere nach Hawkins IV, 329) neugedruckt bei Stiehl a. a. O., die Allemande auch mit geschickt hinzugefügter Klavierbegleitung bearbeitet von H. Wehrle („Aus alten Zeiten", Breitkopf u. Härtel).

a) Davis Mell.

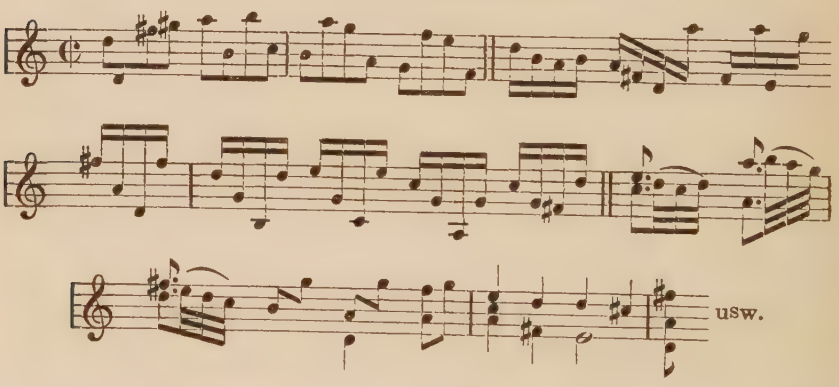


b) Th. Baltzar:





Interessieren werden auch einige Gänge aus dem noch nicht wieder neugedruckten 1. Praeludium Baltzars:



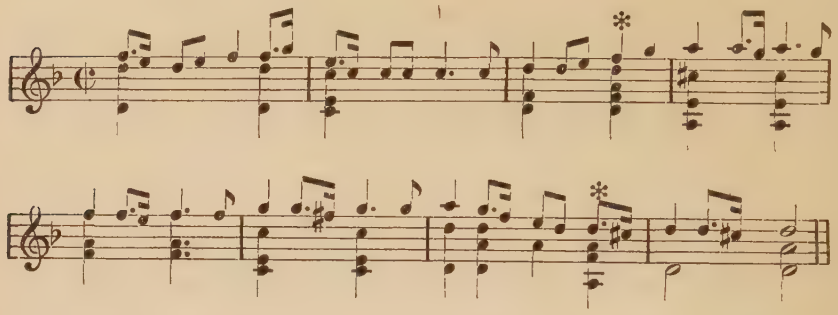
Wieder beobachten wir die germanische Vorliebe für polyphones Geigenspiel, der gegenüber die Melodik wesentlich schwächer erscheint. Immerhin gehört „der gewaltige Deutsche" zu den ausgeprägtesten Geigerphysiognomien des 17. Jahrhunderts, von dem vielleicht sogar noch Seb. Bach bei seinen lebhaften Beziehungen zum Buxtehudeschen Lübeck ein oder das andere Stück mit Tripel- und Quadrupelgriffen *senza basso* gehört haben mag. Letzten Endes ist doch selbst P. von Westhoff noch durch seinen Vater und Lehrer zur Lübecker Geigerschule zu rechnen.

Die schon zweimal genannten „24 *fiddlers*“, an deren Spitze Baltzar kurze Zeit stand, hatte der lebenslustige König Karl II. nach dem Muster der *grande bande du Roy* des vierzehnten Ludwig organisiert, deren Leistungen er während seiner französischen Exilsjahre kennen und schätzen gelernt haben wird. Auch der Beginn seiner Beziehungen zu Robert Cambert, dem Gegner Lullys, dürfte aus jener Zeit zu datieren sein. Jedenfalls wurde Cambert, als er 1673 nach England übersiedelte und gleich mehrere französische Geiger mitbrachte, von Karl nicht nur mit offenen Armen aufgenommen, sondern alsbald auch zum Intendanten der Hofmusik ernannt; er starb jedoch bereits 1677 in London. Diese offensichtliche Bevorzugung der Franzosen seitens des englischen Monarchen zeitigte naturgemäß ihre Gegenwirkung bei den einheimischen Musikerzünften, die sich in ihren Erwartungen auf das erneuerte Königtum enttäuscht sahen, und äußerte sich in gereizten Eingaben (Vgl. Nagels „Annalen“ S. 55). Wählte Karl II. als Baltzars Nachfolger 1666 gleichwohl den Franzosen Louis Grabu zum Hofkonzertmeister, so gab er später dem patriotischen Drängen seiner Untertanen doch insofern nach, als er schließlich John Banister und Pelham Humphrey in dieses Amt berief. Er kränkte sie aber dadurch, daß er sie vorerst nach Paris in die Lehre schickte. Banister soll nun vorübergehend in Ungnade gefallen sein, weil er den auf mehrere Jahre in Aussicht genommenen Aufenthalt in der Stadt Lullys bereits nach wenigen Monaten kurzerhand abbrach und seinem König trotzig erklärte, er wüßte in Paris nichts zu lernen, die englischen Geiger seien weit besser als die französischen[1]) — also ähnlich wie sich zu gleicher Zeit jener Ansbacher Schüler Schmelzers gegen Kusser wehrte. Gewiß hatte Banister im Hinblick auf die anglisierten italienischen Violinisten ganz recht, und der König hätte ihn damals weit besser nach Venedig, Rom, Wien oder Lübeck geschickt; aber Paris war Modetrumpf. Noch Chr. Simpson knurrt in der dritten Auflage seines *Compendiums* (1678, S. 117), keine Nation könne es mit den englischen *Fancy's* zu drei bis sechs Stimmen nach Zahl und Güte aufnehmen.

Abgesehen von den fünf Stücken Baltzars und Mells sowie den in meinem Aufsatz „Zur Genesis der *Folie d' Espagne*“ mitgeteilten „*Divisions on Mr. Farinels Ground*“ bietet Playfords Sammlung noch eine ganze Reihe weiterer Variationenwerke für eine oder zwei Geigen mit Baß von Reading, Chr. Simpson, Cor. van Shmelt, John Banister, Tollet, Beckel, B. Smith und Anth. Poole. Der Erstgenannte gebraucht die Skordatur a, e′, a′, cis″. Eine *Division upon Pauls Steeple* birgt einen überraschenden Reichtum an Drei- und Viertonharmonien, von denen viele gewiß nicht, wie dies heutzutage geschieht, in der 2. oder 3. Lage gegriffen und zusammen klingend gespielt wurden, sondern dem von der Gambe herrührenden

[1]) Hawkins IV, S. 384.

Gebrauch entsprechend *arpeggiando* gemeint waren. Bei den folgenden, mit einem Stern versehenen Akkorden ist dies ohnehin nicht anders möglich:



John Banister, dessen vier Stücke bei Playford besonders in melodischer Hinsicht angenehm auffallen, ist auch als der Erste in England zu nennen, der in seiner Wohnung öffentliche Konzerte veranstaltete; er hat sie bis kurz vor seinem 1679 erfolgten Tode fortgeführt[1]). Wichtiger wurde das *Collegium musicum* bei dem Kohlenhändler John Britton, das in dessen Behausung von 1678 bis zu seinem Hinscheiden (1714), also volle 36 Jahre bestand. Der originelle Mann trug nicht nur seine Kohlen in einem Sack über den Rücken selber aus, sondern war zugleich ein tüchtiger Gambenspieler und eine bibliophile Autorität. Er hinterließ eine wunderbare Musikaliensammlung, die heute den Grundstock der Notenschätze des British Museum bildet[2]). In seinem sonderbaren Musiksalon unmittelbar überm Kohlenladen hat Dr. Pepusch das Cembalo geschlagen, Purcell wahrscheinlich manches seiner Kammerwerke zur ersten Aufführung gebracht, Händel an der Orgel phantasiert und Geminianis nachmaliger Freund Mathew Dubourg als Wunderkind schon 1693 Corellische Sonaten aus Abschriften vorgetragen.

Die Werke Corellis, Vitalis, Bassanis erregten jenseits des Kanals solche Begeisterung, daß viele Engländer die italienischen Geigenmeister persönlich aufsuchten und ihnen den Besuch ihrer Insel anrieten. Infolgedessen kamen nach R. Norths Worten „deren so viele zu uns herüber, daß manche sagten, England habe damals Italien von Violinisten ganz entvölkert." Werden wir die meisten dieser Künstler erst im Zusammenhang mit dem 18. Jahrhundert besprechen können, so müssen wir uns doch schon hier etwas näher mit dem bereits im dritten Hauptstück genannten Nicola

[1]) Hübsche Einzelheiten, so, daß die Musiker hinter Vorhängen spielten, erzählt Roger North. Banisters gleichnamiger Sohn war bis 1720 Geiger am Drurylane-Theater und starb 1725.

[2]) Hawkins hat dem „*small Coalman*" im 5. Bande seiner Musikgeschichte volle 18 Druckseiten gewidmet.

Matteis *senior* beschäftigen, der nach North bei seiner Ankunft in England (1672) bereits ein reifer Künstler war. Wie aus den Aufzeichnungen Evelyns[1]) zu entnehmen, muß er als Virtuose Außerordentliches geleistet haben und hat trotz des Königs Gallomanie beim Publikum die Hinneigung zur italienischen Geigerschule durchzusetzen gewußt (R. Norths „*Memoirs*", S. 122). Nach Burney (IV, 195) soll *Signor Nichola* 1698, nach C. F. Pohl („Mozart in London", S. 47) sogar erst 1703/04 zum letzten Mal öffentlich konzertiert haben.

Die Abkehr von französischen zu italienischen Mustern predigt in entschiedenster Weise das Vorwort zu den *Sonatas of III Parts: two Viollins and Basse* (1683) des genialen englischen Tonsetzers Henry Purcell (1658–1695), die er bescheiden Versuche nennt, den würdevollen Stil der berühmtesten welschen Meister in England einzuführen[2]). Purcell hat sich dieser Aufgabe in bewundernswerter Weise entledigt; nicht bloß durch eine so erstaunliche äußere Nachahmung südländischer Formen, daß man seine Arbeiten für italienische Originale halten könnte, sondern vor allem durch eine geistige Stoffbeherrschung, die den Corellischen Kompositionen vom gleichen Jahr diesem op. 1 gegenüber höchstens den Vorrang, nicht aber die oft behaupteten Patenrechte einzuräumen gestattet. Trotz mancher Varianten gehorcht die Mehrzahl von Purcells Meisterstücken der Satzfolge Adagio – Allegro – Largo – Vivace,

[1]) Er schrieb unter dem 19. November 1674 in sein Tagebuch: „Ich habe heute den Geiger Signor Nichola so großartig spielen hören wie noch nie einen andern Sterblichen auf diesem Instrument. Mit seinem weichen Strich weiß er es singen zu machen wie eine menschliche Stimme, und nach seinem Belieben wie eine Vereinigung von mehreren Instrumenten. Er verrichtete Wunder über einer Note und ist ein ausgezeichneter Komponist.." R. North erzählt auch, wie der findige Italiener, um nicht wie Jenkins durch das handschriftliche Zirkulieren seiner Werke urheberrechtlich geschädigt zu werden, seine *Lessons* für 2 Violinen je nach der Zeitdauer gegen eine Gebühr von 3–5 Pfund verlieh. In Paris hatte er mit diesem Verfahren aber wenig Erfolg. Burney als Schüler des jüngeren Matteis beschreibt diese *Lessons* als vier zwischen 1680 und 90 geschriebene Bücher mit leichten Stücken, von denen das dritte auch einfache Doppelgriffe enthält. Die Proben von H. Parry im 3. Band der *Oxford History of Music* bestätigen dies und seine kontrapunktische Tüchtigkeit: hat er doch auch für den Cäcilientag 1696 die Musik geliefert, eine Aufgabe, die seit Purcells Vorgang von 1683 nur den Besten anvertraut wurde. Das 4. Buch *Lessons*, dessen Titel etwas höhere geigentechnische Erwartungen weckt, war mir, da in Oxford befindlich, nicht erreichbar.

[2]) Daß als Hauptvorbild für ihn nur Matteis in seiner Eigenschaft als Vortragskünstler eigener und fremder Werke in Betracht gekommen sein kann, wies J. Frederick Bridge im 1. Sbd. der JMG., S. 623f. einleuchtend nach; also ähnlich, wie das Instrumentalschaffen eines Schumann, Brahms, Bruch durch Jos. Joachim angeregt worden ist. Da Purcell als Hoforganist in Westminster alle dort konzertierenden Künstler am Harpsichord begleiten mußte, hatte er die denkbar günstigste Gelegenheit, Kompositionen, die ihn fesselten, auch praktisch gründlich kennen zu lernen (Fuller-Maitland im Vorwort zum Neudruck der Sonaten). Vgl. auch seine schöne Vorrede zum „Dioclesian" von 1690 in Chrysanders „Händel" I, 255.

und diesem Kirchentyp entspricht auch die Vorliebe für den „gearbeiteten" Stil, der besonders in der 6. Sonate zur Geltung gelangt, die mit einem Kanon — *by twofold augmentation in the 5th and 8th above*[1]) — eingeleitet wird. Und, nicht zu vergessen, manche langsamen Sätze schwelgen sogar ganz unenglisch in italienischem Melodienzauber. Aehnliches ist auch von Purcells zehn hinterlassenen Quartett-Sonaten (1697) zu sagen, von denen die bloß aus einem *Adagio* bestehende sechste in g-moll als eine ganz prächtig für Orchester verwendbare Kirchensinfonie und die von den Engländern als *the golden sonata* gepriesene neunte in f-moll besonders hervorzuheben sind. Was der frühverstorbene *Orpheus Britanicus* erstrebt, die Ueberwindung des Lullismus, besorgte am gründlichsten der spanische Erbfolgekrieg, welcher Engländer und Franzosen als Feinde sah — auch dies ein Glücksumstand mehr für den als Italiener in England einziehenden deutschen Riesen Händel.

Es waren ihm freilich mehrere seiner Landsleute in dieser Hinsicht vorausgegangen: neben dem lullistisch gerichteten J. S. Kusser der ebenso wanderlustige Sänger und Operndirektor Jakob Kremberg (1650 bis nach 1718), von dem ich in Uppsala u. a. ein aus *Sonatina, Air, Menuett, Scaramuccio* und *Chique* bestehendes *Concerto à 3 Violini con ò senza Basso continuo* gefunden habe, das ob seines Melodienreichtums und seiner leichten Spielbarkeit für Anfänger neugedruckt zu werden verdiente. Ebenda befinden sich in alten Abschriften auch 26 Kammersonaten für Solovioline und Baß von dem in Berlin geborenen, 1713 zum Oxforder Doktor der Musik promovierten Joh. Christoph Pepusch, der nach mancherlei musikhistorisch wichtigen Taten als langjähriger Präsident der *Academy of ancient music* erst 1750 in London starb. Diese Sonaten wie seine vielerorts verbreiteten *Concerti grossi* zeigen den anglisierten Spree-Athener zwar als tüchtigen Satzkünstler, sonst aber sind ihm die Musen nicht sehr hold gewesen. Immerhin ist ihm noch eine Londoner Partiturausgabe (um 1730) der Corellischen *Concerti grossi* zu verdanken; daß er sie eigenmächtig um einen Bratschenpart vermehrte, macht klanglich nicht viel aus, da dieser bei den *Conzertini* ohnehin stets schweigt[2]).

Auch der aus Olmütz in Mähren stammende Deutsche Gottfried Finger ist in diesem Zusammenhang zu nennen. Er kam 1685 nach London und veröffentlichte drei Jahre später als Hofkapellmeister Jakobs II. zwölf mehrstimmige Sonaten, denen noch zwei Drucke gemeinsam mit J. Banister *junior* und dem deutschen Klaviermeister Gottfried Keller folgten, bis er 1699 England verließ und nach verschiedenen Anstellungen in Breslau, Berlin und Neuburg a. d. Donau verscholl. Nach seinem *Concerto alla Turchesta* (Rostock) und zwei fünfstimmigen Orchesterwerken (Dresden) ist allerdings auf seine weiteren, zumeist in Archiven

[1]) Mit zwiefacher Vergrößerung in der Oberquinte und -oktave.
[2]) Vgl. Chrysanders Vorwort zum Neudruck von 1888.

der Ententeländer befindlichen Arbeiten nicht viel Hoffnung zu setzen. Weiter sei Händels ausgezeichneter Opernlibrettist, der 1679 von deutschen Eltern in Rom geborene Nicola Haym angeführt, welcher 1704 nach London kam und dort mit Clayton und Dieupart[1]) die italienische Oper einführte. Schon vor deren Eröffnung waren von ihm als op. 2 zwölf Triosonaten erschienen, die zwar tonsetzerisch den besten Eindruck machen, aber geigerisch ohne Eigenart sind. Endlich hat der Günstling der Sophie Charlotte von Preußen, Attilio Ariosti, ursprünglich Servitenpater und zunächst ein vortrefflicher Geiger, dann fruchtbarer Bühnenkomponist, 1715 bei der Londoner Uraufführung von Händels *Amadigi* das Viola d'amour-Solo gespielt und mit dieser Leistung das Interesse für die Liebesbratsche neu entfacht. Auf der Bücherei von S. Petronio in Bologna sollen sich *Divertimenti da camera a Violino e Violoncello* befinden, die von ihm bereits 1685 geschrieben wurden. Seine 1728 entstandenen *Sei lezioni per la Viola d'amore* hat G. Saint-George 1901 (bei Augener) in ganz vortrefflicher Bearbeitung für Violine mit Klavierbegleitung neu herausgegeben.

[1]) Die Wolfenbüttler Bibliothek besitzt von ihm sechs gar nicht übel geratene *Suittes de Clavessin . . . composées & mises en concert . . . . pour un Violon & Flute avec un Basso de Viole & Archilut . . . .*" (Amsterdam, Est. Roger).

VI. Hauptstück.

Das Violinspiel während des 18. Jahrhunderts in Italien.

Mit dem Hinscheiden Corellis hatte Rom aufgehört der geigerische Brennpunkt Italiens zu sein. Der ist es zwar, wie wir aus dem zweiten Hauptstück wissen, auch schon zu Lebzeiten *Maestro Arcangelos* niemals in dem Sinne gewesen, als ob daneben die anderen Großstädte der appeninischen Halbinsel zur Bedeutungslosigkeit herabgesunken wären; immerhin hatten sich im Laufe von Jahrzehnten immer weitere Kreise daran gewöhnt, wie in Sachen der anderen Künste, so auch in denen der Musik und unseres Instrumentes im besonderen die ewige Stadt als tonangebende Metropole der Welt zu betrachten. Tatsächlich hatte sich jedoch bereits um die Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert ein Umschwung angebahnt, der an Stelle der bisherigen römischen Vorherrschaft in Angelegenheiten des Violinspiels allmählig eine gleichmäßigere Verteilung unter den italienischen Städten herbeiführen sollte: ohne daß Rom, Florenz und Neapel ganz auszuscheiden brauchten, traten zunächst Venedig und Bologna wieder in den Vordergrund; dann folgten Turin und Padua, bis mit Genua, dem Geburtsort Paganinis und Sivoris, ein später Höhepunkt des italienischen Virtuosentums erklommen wurde.

Fangen wir, um ein anschauliches Bild vom Stande der welschen Geigenkunst in den ersten Jahren des 18. Jahrhunderts zu gewinnen, mit dem Norden an und halten uns wenigstens in den Hauptzügen an die zeitliche Reihenfolge der Erscheinungen, so tritt uns gleich zu Anfang ein Künstler entgegen, der in der ersten Hälfte des *Settecento* einen ähnlichen Markstein darstellt wie B. Marini in der ersten und A. Corelli in der zweiten Hälfte des vorausgegangenen Jahrhunderts: der vor 1680 zu Venedig geborene und 1743 ebenda gestorbene Geistliche Antonio Vivaldi. Von seinem Vater, der als Geiger an der Markuskirche wirkte, zum Violinisten herangebildet, stand er zwischen 1707 und 1713 als Kapellmeister in den Diensten des Landgrafen Philipp von Hessen-Darmstadt, der damals als Statthalter der Lombardei in Mantua

residierte[1]). 1714 wurde er als Vorgeiger an das Orchester der Markuskirche berufen[2]), wo man ihn seines roten Kopfhaares wegen stets nur *il prete rosso* zu nennen pflegte. Auf dem Titelblatt seines op. 1, das schon in Mantua entstanden sein mag, nennt Vivaldi sich bloß *Musico di Violino, professore Veneto*, von dem seines zweiten Werkes ab auch „*Maestro de' concerti del Pio Ospedale della Pièta di Venezia* und in seinem dem Grafen von Morzin[3]) gewidmeten *Cimento dell' Armonia* op. 8 überdies noch *Maestro in Italia del Conte sudetto e Maestro di capella da camera del Principe Filippo Langravio d' Hassia Darmistath*, welch letzteren Titel er zeitlebens beibehalten hat.

Vivaldis Erstlingswerk enthält zwölf *Sonate da camera a tre*. Bis auf die neunte, die mit einem Allegro-Präludium beginnt, werden alle übrigen durch einen langsamen Satz eingeleitet, denen sich eine Allemande, Corrente oder ein fugiertes Allegro anschließen; auf einen langsamen Zwischensatz folgt dann gewöhnlich ein Capriccio oder Tanz als Schlußstück. Die Anzahl der Sätze wechselt zwischen drei und sechs; aber auch die längste dieser Sonaten dürfte bei der Ausführung die Dauer von 10—12 Minuten kaum überschreiten. Für uns ist die letzte Nummer des Buches, *La folia*, deshalb von Belang, weil sie dasselbe Thema variiert wie Corelli in seinem fünften Werk. Die technischen Anforderungen in dem klangschönen Stück sind jedoch ebenso bescheiden wie bei seinem klassischen Vorbild.

Vivaldis op. 2 und op. 5 geben keinen Anlaß zu Erörterungen, da sie sich weder musikalisch noch geigerisch unter den Arbeiten der zeitgenössischen Italiener hervortun. Dagegen verwahrt die Dresdener Bibliothek von dem Venezianer in alter Abschrift unter Cx 1095 eine ganz prächtige Solosonate in g-moll. Sein drittes Werk ist *L'Estro Armonico* überschrieben und besteht aus vier Konzerten für eine Geige, dreien für zwei Violinen — eines davon auch mit obligatem Violoncell — und fünf für vier Violinen, da-

---

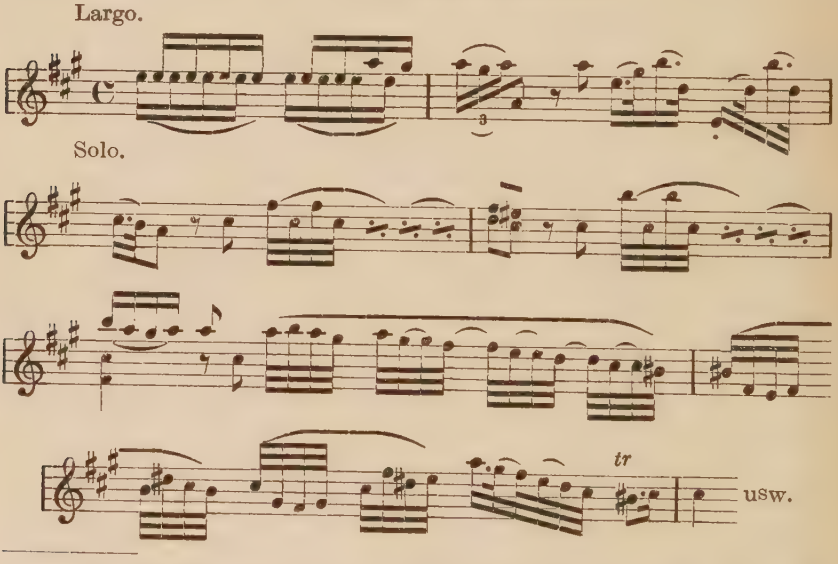
[1]) In Darmstadt selbst (wie z. B. noch R. Rolland, „Musikal. Reise ins Land der Vergangenheit", 1921, S. 11 annimmt) ist Vivaldi aber niemals gewesen.

[2]) In seiner „Geschichte des Instrumentalkonzerts" macht Schering es auf S. 85 wahrscheinlich, daß Vivaldi sich 1712 in Padua aufgehalten u. sich dort um eine Stelle an S. Antonio oder S. Lorenzo beworben habe. Das ist sehr wohl möglich, zumal da seine drei ersten Druckwerke vor der Berufung nach Venedig entstanden sein müssen. Sagt doch Quantz in seiner Selbstbiographie (abgedruckt in Marpurgs „Beyträgen" I): „In Pirna bekam ich zu dieser Zeit (1714) die vivaldischen Violin-Concerte zum ersten Mal zu sehen. Sie machten als eine damals gantz neue Art von musikalischen Stücken bey mir einen nicht geringen Eindruck. Ich unterließ nicht, mir davon einen ziemlichen Vorrath zu sammeln. Die prächtigen Ritornelle des Vivaldi haben mir, in den künftigen Zeiten, zu einem guten Muster gedient."

[3]) Dieser wird ein Verwandter von Haydns erstem Brotherrn gewesen sein oder gar dieser selbst, da Vivaldi sich bloß als seinen Kapellmeister in Italien bezeichnet.

runter wieder drei mit obligater Gambe. Einige dieser Konzerte hat Bach für Klavier bzw. Orgel bearbeitet[1]), d. h. sie in drei Konzerte für Klavier und je eines für Orgel und für vier Klaviere umgewandelt. Neben dem praktischen Bedarf wird ihn besonders die klare Disposition der musikalischen Gedanken in den bewegten Außensätzen dazu veranlaßt haben; denn in den langsamen Teilen ist die melodische Erfindung zwar gut, aber doch nicht hervorragend zu nennen. Indessen zeichnen sich manche Stücke wegen der günstigen hohen Geigenlagen durch strahlende Klangwirkungen aus.

La stravaganza, 12 Concerti per un Violino obligato, 2 Violini ripieni, Alto, Violoncello e Organo lautet der Titel des vierten Werkes von Vivaldi; möglicherweise bezieht er sich auf den darin häufig vorkommenden Gebrauch alterierter Intervalle. Das Soloinstrument, *il Violino di Concertino*, ist hier erheblich wirkungsvoller behandelt als in dem vorausgegangenen Opus. Wie der vorletzte Takt des nachstehenden Beispiels aus dem fünften Konzert ausgeführt wurde, ob durch Lagenwechsel, um den Fluß der Passage nicht zu stören oder durch Erledigung der Synkopen unter demselben Bogenstrich, dürfte schwer zu entscheiden sein:



[1]) Die summarische Angabe der Bachgesellschaft unter der Rubrik „16 Konzerte nach A. Vivaldi" in den Bänden Nr. 38, 42 und 43 der Gesamtausgabe ist neueren Forschungen zufolge unrichtig: von Bachs Klavierübertragungen rühren im Original nur sechs, von den Orgelarrangements bloß zwei von Vivaldi her, während sich der Rest auf B. Marcello, G. Ph. Teleman, den Prinzen Ernst von Sachsen-Weimar und einige noch nicht festgestellte Autoren verteilt (vgl. die Aufsätze „Zur Bachforschung" von A. Schering im 4. u. 5., von Ernst Praetorius im 8. Sammelband der JMG. Ferner „Antonio Vivaldis Violinkonzerte unter besonderer Berücksichtigung der von J. S. Bach bearbeiteten" von Paul Graf Waldersee im 1. Band der „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft", 1885).

Hatte sich in den Konzerten des *Estro Armonico* für zwei obligate Violinen der Umfang der ersten Sologeige nach oben nur bis zur 5. Lage erstreckt, so klettert sie in den *VI Concerti a . . . tre Violini, Alto-Viola e Basso continuo, opera sesta* in gebrochenen Akkorden über drei Saiten auch schon ganz munter bis zur 8. Position hinauf; bis zur siebenten übrigens auch in dem von E. Medefind herausgegebenen „Concert für drei Violinen mit unbeziffertem Baß", das zumal durch die entzückenden Pizzikatoeffekte des langsamen Satzes klanglich hervorragt.

Vivaldis op. 7, das zehn Konzerte für eine Solovioline und deren zwei für eine obligate Oboe aufweist, bietet nichts, was nicht schon in seinen vorhergegangenen Arbeiten besprochen wäre oder mit den nachfolgenden erörtert werden könnte. Sehr Bedeutsames hat er aber in seinem achten Werk niedergelegt, das *Il Cimento dell' Armonia e dell' Inventione* überschrieben ist. In sieben dieser insgesamt zwölf Konzerte für Violine mit Streichorchester und Orgel wird der Versuch gemacht, Vorgänge in der Natur mit den musikalischen Ausdrucksmitteln jener Zeit zu schildern. Wie ernsthaft Vivaldi seine Aufgabe in dieser Hinsicht auffaßte, geht aus vier den Jahreszeiten geltenden „demonstrativen Sonetten" hervor, die den ersten vier Nummern des *Cimento* vorangestellt sind und Punkt für Punkt programmatische Erledigung gefunden haben. Von Hans Joachim Moser frei ins Deutsche übertragen lauten sie:

Der Frühling.

Der Lenz ist da; ihn festlich zu verkünden,
tönt froher Sang von Bergesgipfeln nieder,
die Quellen murmeln sanft Begrüßungslieder,
begleitet von des Zephyrs weichen Winden.
Die Luft verfinstert sich und Blitze zünden,
als Frühlingsbote rollt der Donner wieder;
doch schweigt er, hebt die Lerche ihr Gefieder,
um lieblich singend hoch ins Blau zu schwinden.
Wo sich im Blumenschmuck die Wiesen breiten,
wo Laub und Bäume leis im Winde rauschen,
da träumt der Hirt, den treuen Hund zur Seiten,
und Pan darf wieder den Schalmeien lauschen,
zu deren Klang die Nymphen tanzend schreiten,
um mit dem Lenz Willkommensgruß zu tauschen.

Der Sommer.

Vergebens trachten Mensch und Tier zu trinken,
im Sonnenbrand verdorrt das Grün zu Staube,
der Kuckuck ruft, es girrt die Turteltaube,
dazwischen tönt der Schlag des Distelfinken.
Was nicht verschmachtet mußte niedersinken,
das wird dem wilden Aeolus zum Raube.

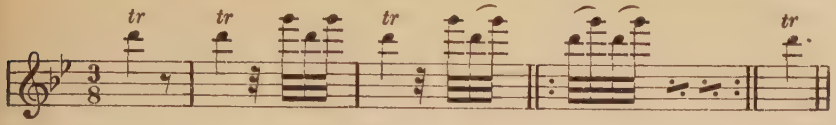
Der Landmann klagt: ihm schwand der frohe Glaube,
nun endlich würden bessre Zeiten winken.
Nicht Muße läßt die Sorge ihm, die schwere,
er fürchtet Wettersturm und Hagelschläge,
der Heuschreckschwärme ungezählte Heere.
Und ach, das Unheil findet seine Wege:
geknickt vom Regen liegt die Weizenähre,
und fern verklingend grollt der Donner träge.

Der Herbst.

Die Winzer feiern mit Gesang und Tänzen
der Ceres freudenvolle Erntefeier,
zu Bacchus Ehren tönt der Klang der Leier,
die Becher sind geschmückt mit bunten Kränzen.
Dann naht Frau Nacht: die Sterne rings erglänzen,
es spiegelt sich der Mond im stillen Weiher,
die Welt versinkt in süßer Träume Schleier —
allüberall ein Schweigen ohne Grenzen.
Doch eh noch kaum die ersten Winde wehten,
zieht schon der Jäger aus mit Hörnerschallen,
um waidgerecht das flinke Wild zu töten.
Es flieht, erschrocken von der Büchse Knallen,
bis sich vom Blut die flücht'gen Fährten röten,
und läßt sich sterbend in die Büsche fallen.

Der Winter.

Im Eiseshauch ballt sich der Schnee zu Haufen,
feuchtkalte Nebel ziehn sich grau zusammen,
des Wandrers Glieder sich im Frost verklammen,
er sucht sich zähneklappernd warm zu laufen.
Da schaut man gern am Herde in die Flammen,
wenn draußen der Regen trommelt auf die Traufen
und alle, die fast in der Flut ersaufen,
des Wetters Unbill strauchelnd laut verdammen.
Auf Glatteis schreitet man mit zagen Schritten,
um nicht ausgleitend schwer zu Fall zu kommen.
Das Eis kracht dröhnend auf in Stromes Mitten,
der Winde Krieg ist allzumal entglommen.
Held Boreas durchstürmt die Welt im Schlitten,
die er in Winters harten Dienst genommen.

Wie Händel in seinen Vogel-Arien, Haydn in den „Jahreszeiten", Beethoven in der Pastoral-Symphonie sich in der Nachahmung von Naturlauten ergehen, so läßt auch Vivaldi in seinem Sommer-Konzert den Kuckuck rufen, die Turteltaube girren und den Stieglitz zwitschern; letzteren in folgender Weise:

usw.

Abgesehen von der für unsere heutigen Begriffe reichlich harmlosen Art, wie der venezianische Meister sein poetisches Programm zu verwirklichen bemüht war, enthalten aber nicht nur die „Jahreszeiten", sondern auch die *La Tempesta di Mare*, *Il Piacere* und *La Caccia* überschriebenen Konzerte so viel frische, gesunde und wohlklingende Musik, daß schon allein die Bekanntschaft mit dem *Cimento* hinreichen würde, um die künstlerische Rangstellung zu begreifen, deren sich Vivaldi bei den Zeitgenossen zu erfreuen hatte. Nicht, wie so häufig angenommen wird, sein Kunstverstand allein, sein formales Können und seine geschickte Behandlung der Instrumente sind es gewesen, die ihm das Interesse eines Johann Sebastian Bach eingetragen haben, sondern weil in seinen Werken auch ein tüchtiger musikalischer Kern steckt, dessen Entwicklungsfähigkeit den deutschen Großmeister reizen mochte[1]).

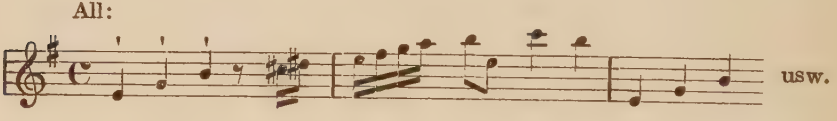
Ein auch nur flüchtiger Blick in irgend eine Prinzipalstimme des *Cimento* belehrt uns überdies, in welchem Umfange Vivaldi Bogen- und Fingertechnik durch lohnende Aufgaben gefördert hat. Man muß schon seine jüngeren Zeitgenossen Fr. M. Veracini und G. Tartini zum Vergleich heranziehen, um für das von ihm in dieser Hinsicht Geleistete den richtigen Maßstab zu gewinnen. Ja, Stellen wie die im Schluß-Allegro des achten Konzerts (g-moll) in der 6. Lage auszuführenden dreistimmigen Arpeggien mit der leeren D-Saite als Orgelpunkt und den dazwischen liegenden Dezimenspannungen aus der 5. in die 7. Position setzen ein geigentechnisches Rüstzeug voraus, das geradeswegs auf P. Locatelli hinweist.

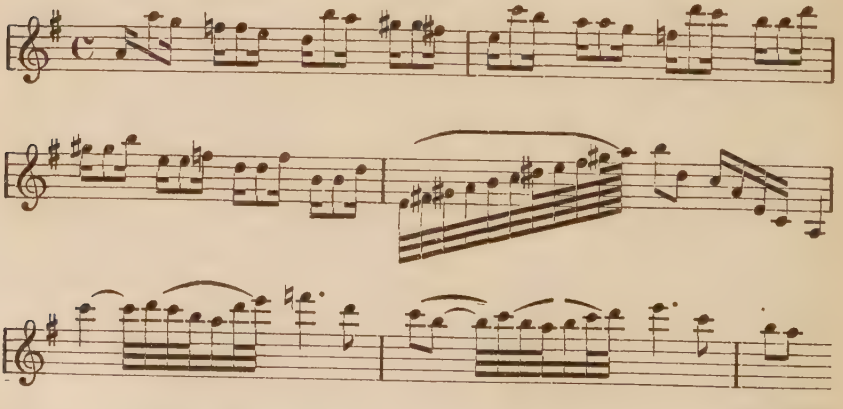
Das über den *Cimento* Gesagte gilt im großen und ganzen auch für die *La Cetra* überschriebenen zwölf Konzerte[2]), die Vivaldi als op. 9 dem Kaiser Karl VI. gewidmet hat. Hier erwecken namentlich die langsamen, über *Bassi quasi ostinati* aufgebauten Mittelsätze des dritten und des zehnten Konzerts unsere Aufmerksamkeit. Sie müssen bei klangschöner Wiedergabe im Zuhörer die weihevollste Stimmung auslösen und eignen sich deshalb wie wenig andere Kompositionen ähnlicher Art zum Vortrag in der Kirche. Für das sechste Konzert der Sammlung (A-dur) ist die Solovioline in a e′ a′ e″ für das zwölfte (h-moll) in h d′ a′ d″ einzustimmen. Diese beiden Nummern stellen zugleich den virtuosen Höhepunkt der *Cetra* dar. Bei den folgenden

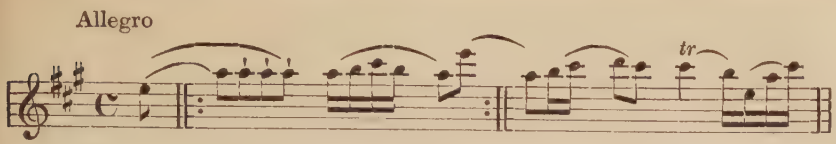
[1]) Vgl. Spittas „J. S. Bach" I; S. 409 f. und A. Scherings Ausführungen im 5. Sbd. der JMG., S. 570.

[2]) *Cimento* = Versuch; *Cetra* = Zither.

Arpeggien aus dem Schluß-Allegro des achten Konzerts werden jedem Geiger die entsprechenden Stellen im Finale des a-moll-Konzerts von Bach einfallen:

Aber auch das im *Cimento* und in der *Cetra* Gebotene erscheint in den zwölf *Concerti a 5* op. 11 und 12 durch einige herrliche Larghi für die Prinzipalgeige, die von den anderen Instrumenten *pizzicato* begleitet wird, noch übertroffen. Manche von ihnen können ebenso gut als Vorbilder des berühmten Bachschen *Air* angesprochen werden wie dies Schering mit einem *Largo appogiato* von A. Marcello aus dessen *Cetra* getan hat; diese ist freilich schon 1708 im Druck erschienen. Als ein hervorragendes Stück dürfte ferner das *Il favorito* benannte Konzert in e-moll (op. 11, Nr. 2) zu bezeichnen sein, dessen Tutti folgendermaßen anhebt:

Dann setzt im zweiten Teil des ersten Satzes die Sologeige mit Rhythmen ein, in denen man vielleicht den lange gesuchten Ausgangspunkt der Hasse'schen Synkopenstellen wird sehen dürfen:



Im 1. Satz des 3. Konzerts wieder tritt die Prinzipalvioline mit einem neckischen Thema ein, das in jedem Haydn'schen Quartett stehen könnte:

Bei der ungeheuren Fruchtbarkeit Vivaldis[1]) – neben 36 Opern und noch mehr Sonaten hat er weit über 100 Violinkonzerte geschrieben, von welch letzteren allein die Dresdener Bibliothek volle 79 besitzt – ist selbstverständlich ein näheres Eingehen auf jedes seiner Werke an dieser Stelle ausgeschlossen. Nur zwei Sammlungen seien noch besonders erwähnt, die handschriftlich von der genannten Bibliothek aufbewahrt werden. Die erste trägt den Titel *Concerti . . . suonati dalle figlie del Pio ospitale della Pietà avanti Federigo Christiano, Prencipe Reale di Polonia et Elettore di Sassonia . . . Musica di D. Antonio Vivaldi . . . in Venezia nell anno 1740.* Sie enthält u. a. ein *Concerto con Violino principale e altro Violino per eco in lontano,* in dem nicht bloß die beiden Sologeigen gegeneinander konzertieren, sondern mit ihnen auch die zu jeder Prinzipalstimme gehörenden Ripienoviolinen; also recht eigentlich zwei Chöre von je drei Geigen. Es kommt dabei schon im Tutti des ersten Satzes durch das abwechselnde Auftreten von Dur- und Mollgedanken zu ganz eigenartigen Klangwirkungen, die durch die Echoeffekte der sich antwortenden Soloparte in so reizvoller Weise gesteigert werden, daß dem Stück wohl ein Platz auf dem Programm eines historischen Konzerts zu gönnen wäre, zumal da auch der zweite und dritte Satz sehr dankbar für die Soloinstrumente geschrieben sind.

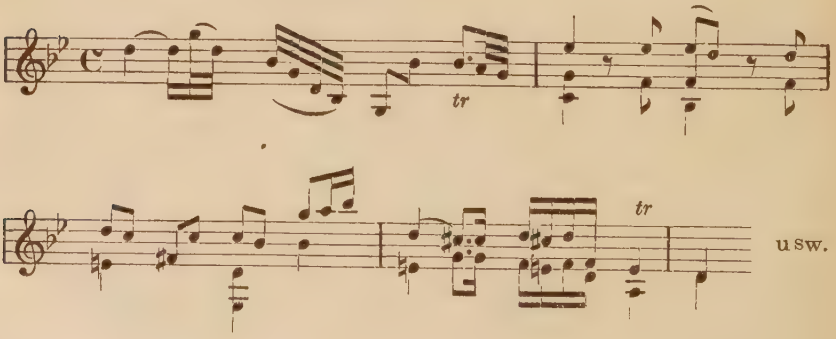
Von ähnlicher Bedeutung in musikalischer und geigerischer Hinsicht sind die fünf Solokonzerte der zweiten Sammlung, die Vivaldi ausdrücklich für seinen Schüler Pisendel, den nachmaligen kursächsischen Konzertmeister, komponiert hat, so daß man Schering nur beipflichten kann, wenn er (a. a. O. S. 93) sagt: „Weitaus am vielseitigsten gibt Vivaldi sich in den handschriftlich zu Dresden aufbewahrten Konzerten. Da herrscht eine Extravaganz in Form und Ausdruck, in Technik und Darstellungsmitteln, ein Reichtum an schöpferischer Phantasie und origineller Gestaltungskraft, daß man behaupten kann, wer diese Dokumente nicht kennt, nur ein Drittel vivaldischen Genies kennt . . ."

Was nun das persönliche Können unseres Meisters als ausübender Virtuose anlangt, so fehlen uns darüber leider alle Nachrichten; indessen muß es ein sehr beträchtliches gewesen sein, sonst wären nicht so viele Kunstjünger nach Venedig geeilt, um seiner Unterweisung teilhaftig zu werden. Unter diesen haben Pisendel und Daniele Teofilo Fedele (Gottlieb Treu), die

[1]) Vgl. die von W. Altmann im „Archiv" IV 262ff. zusammengestellten Druckwerke Vivaldis.

im nächsten Hauptstück besprochen werden sollen, sowie G. B. Somis, der jedoch auch bei Corelli studierte, größere Bedeutung erlangt. Stilistische Gründe legen mir die Vermutung nahe, daß der bereits früher erwähnte Giuseppe Fedeli „*detto Saggione Venetiano*", welcher 1715 dem Kurprinzen Friedrich August von Sachsen während seines Aufenthaltes in Paris zwölf Solosonaten widmete, ebenfalls ein Zögling Vivaldis gewesen ist. Bevor wir uns aber der jüngeren Generation zuwenden, müssen noch viele andere Musiker an unserem geistigen Auge vorüberziehen; vor allem diejenigen, welche gleichzeitig mit dem *Prete rosso* in der Lagunenstadt wirkten. Es sind dies seine Landsleute Alessandro und Benedetto Marcello sowie die an *San Marco* angestellten Geiger Giorgio Gentili und Carlo Tessarini.

Alessandro Marcello, gegen 1684 in Venedig geboren und dort um 1750 gestorben, betrieb die Musik wie sein ebenfalls aus Venedig stammender, aber 1739 zu Brescia verschiedener Bruder zwar bloß als *nobile dilettante*, hat jedoch ein Werk für unser Instrument hinterlassen, von dem man nur mit hoher Achtung sprechen kann. Es ist betitelt *Suonate a Violino solo di Eterio Stinfalico* (oder, wie es auf dem von der Augsburger Stadtbibliothek aufbewahrten Exemplar heißt, „von Ihro Exzellenz Sig^re^ Alessandro Marcello"), *academico arcade*. Die darin enthaltenen zwölf Sonaten wird der Arkadier wohl erst in reiferen Jahren geschrieben haben, da sie an allen Ecken und Enden Tartinische Einflüsse sowohl musikalischer wie geigentechnischer Art deutlich erkennen lassen. Manche Sätze derselben würden sogar in den Arbeiten seines jüngeren Vorbildes gute Figur machen; so das Schlußpresto der ersten, das Allegro assai der achten, vor allem aber das einleitende Adagio der zehnten Sonate, von dem ich die Anfangstakte hierher setze:



Ein ganz vortreffliches Stück ist auch die dreisätzige, durchwegs mehrgriffig gehaltene 12. Sonate in A-dur.

Des weiteren hat Alessandro 1708 in Augsburg unter dem Titel *La cetra* sechs *Concerti di Eterio Stinfalico* mit Blas- oder mit

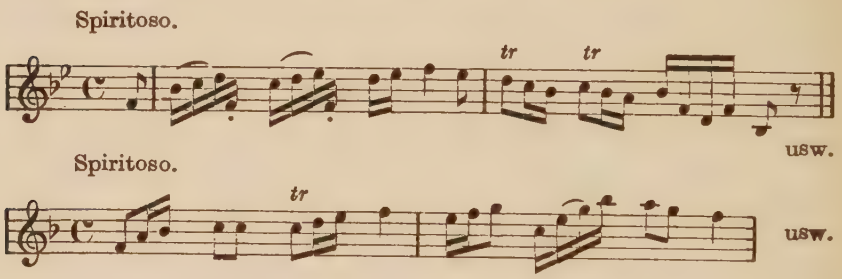
Streichkonzertino herausgegeben, deren für die Besetzungsfrage belangreiches Vorwort man bei Schering (a. a. O.; S. 65) nachlesen wolle.

Ist Benedetto Marcello als Gesamterscheinung – er hat namentlich viel Vokalmusik, Psalmen und Motetten geschrieben – fraglos eine ausgeprägtere Persönlichkeit gewesen als sein Bruder Alessandro, so kommt er doch für unsere Darstellung nur wenig in Betracht. Nach Fétis soll er schon 1701 – wird wohl 1710 heißen müssen – eine Serie von *Concerti a cinque istromenti, opera prima* veröffentlicht haben, die ich als Ganzes nicht kenne; ein *Concerto à 5*, das möglicherweise zu diesem Erstlingswerk gehört und sich in Abschrift auf der Dresdener Bibliothek befindet, ist nach Torelli'schem Muster gebaut. In seinem ersten Satz geht die Prinzipalgeige in Sequenzfiguren ohne sonderlichen Reiz bis zur 7. Lage hinauf und wird reichlich mit drei- und vierstimmigen Arpeggien beschäftigt; dann folgt ein schwermütiges Adagio von 17 Takten Länge, und ein fröhliches Presto beschließt das Stück. Recht lebhaft geht es auch in Benedettos *Concerto a 2 Violini concertati* . . . (F-dur, Cx 667) zu, welches ebenfalls mit einem eitel Lebensfreude atmenden Presto endigt. Zwei weitere Konzerte von ihm auf der Berliner Staatsbibliothek sind unbedeutend.

Von Giorgio Gentili *Veneto* kenne ich zwölf Kirchensonaten *a tre, opera prima*, deren langsame Sätze einer gewissen Sangbarkeit nicht entbehren und auch gut klingen, während die schnelleren ihr Passagenwesen fast nur aus gebrochenen Dreiklängen bestreiten. Dabei spielen fortwährende Tonwiederholungen (*note radoppiate*) eine so große Rolle wie in kaum einem andern Kammermusikwerk jener Zeit. Dann besitzt die Dresdner Bibliothek zwölf *Concerti a quattro* op. 6 von ihm, die jedoch sehr trocken sind.

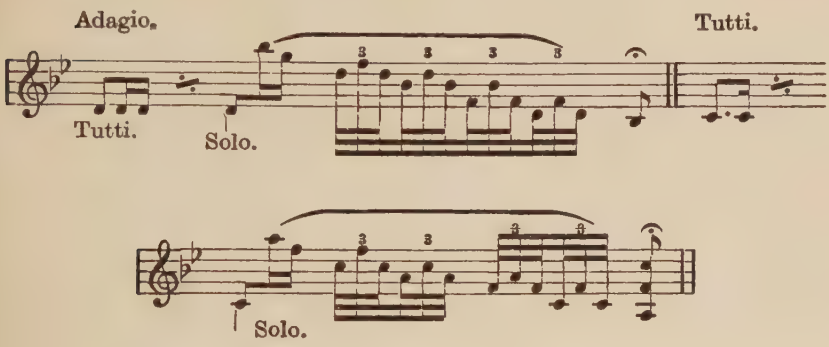
Der nach Gerber – „historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler" 1791/92 – 1690 zu Rimini geborene Carlo Tessarini liefert ein italienisches Gegenbild zu dem uns aus dem 3. Hauptstück bekannten „Engellender" W. Brade, der es in keiner seiner Stellungen länger als ein halbes Dutzend Jahre aushielt, weshalb es ungemein schwer fällt, von seinem Lebensgang ein auch nur einigermaßen zutreffendes Bild zu entwerfen. Zwar ist es nicht unmöglich, wenn auch schon von Fétis angezweifelt, daß er 1762 „noch geistig frisch" in Amsterdam konzertiert habe; doch wäre er dann bereits ein Siebziger gewesen. Eher wird Gerber sein Geburtsjahr erheblich zu früh angesetzt haben. Ist es doch auch recht unwahrscheinlich, daß er erst als Vierziger sein op. 1 veröffentlicht hätte. Aehnlich anfechtbar erscheint die Angabe von Fétis, er sei ein Schüler Corellis gewesen; will man aus seinen frühesten Arbeiten überhaupt eine geistige Abhängigkeit von einem älteren Meister herauslesen, so könnte als solcher nur A. Vivaldi in Betracht kommen, mit dem er ja, wie aus dem Titelblatt seines Erstlingswerkes hervorgeht, eine Zeitlang in

Venedig gelebt und gewirkt hat. Diese auf der Berliner Staatsbibliothek vorhandenen zwölf *Sonate a Violino, Violoncello e Cembalo* scheinen ein in fliegender Eile hergestellter Raubdruck zu sein; denn kaum ein zweites Buch dürfte hinsichtlich der Noten, Zeitwerte und Takteinteilung so viele Stichfehler aufweisen wie dies Werk, in dessen zweitem Teil der sehr begabte, aber in späteren Jahren oft recht marktschreierische Mann[1]) dreisätzige Suiten gibt.

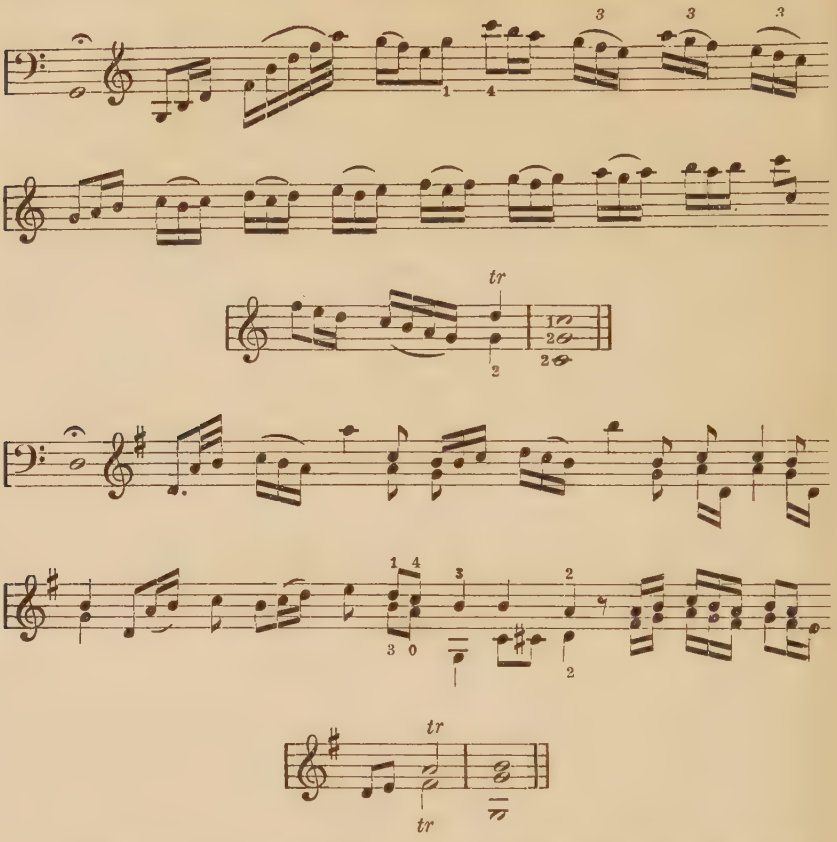
Ergiebiger für unsern Gegenstand erweisen sich Tessarinis *Concerti a più istromenti con Violino obligato* op. 3 und die „*Trattenimenti a Violino e Basso da C. T . . . professore di Violino della Metropolitana di Urbino. opera quarta. 1742*". Namentlich die mit *Spiritoso* überschriebenen raschen Sätze des zweiten und des fünften *Trattenimento* mit ihren flotten, aus dem Wesen des Instrumentes herausgeborenen Themen und deren geistvoller Weiterführung lassen seine Erfindungsgabe in hellem Licht erscheinen:

Geigentechnisch am interessantesten, wenn auch musikalisch nicht hervorragend, geben sich die strichartenreichen Variationen der Gavotte im sechsten *Trattenimento*, die in ihrer kleinstädtischen Behäbigkeit fast wie Vorausnahmen des 100 Jahre später komponierenden Violinpädagogen Leopold Jansa anmuten.

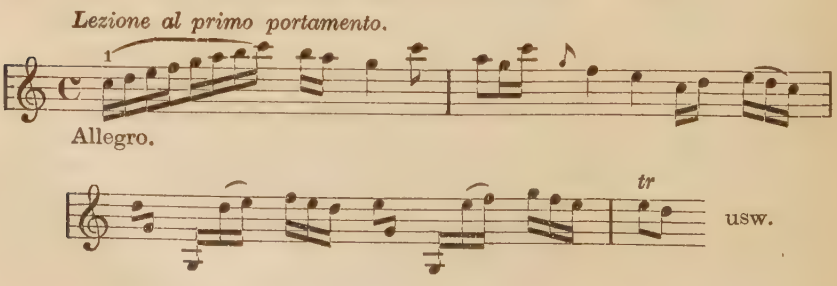
Durch die alsbald auch bei den Mannheimern zu beobachtende Unsitte von Konkurrenzverlegern, Werkzahlen unabhängig von einander festzusetzen, besitzen wir von Tessarini nicht weniger als drei verschiedene *opere prime*: außer den bereits genannten Solosonaten zwölf *Concerti a 5 stromenti* (Le Cene) und die *Grammatica di musica* (Roma 1741); desgleichen zwei verschiedene *opere seconde: Il maestro e discepolo da camera a due Violini* (Urbino) und *12 Solos for a german flute or hoboe or Violin with a thorough Bass* (London); zwei verschiedene *opere terze*: außer den vorhin erwähnten *Concerti a più istromenti* noch *12 Sonate a Violino e Violoncello o Cembalo* (Amsterdam); ja, neben den *Trattenimenti* noch ein weiteres op. 4: *La stravaganza, divisi in quattro parti, . . . a due Violini obbligati, Sinfonie e Concerti*

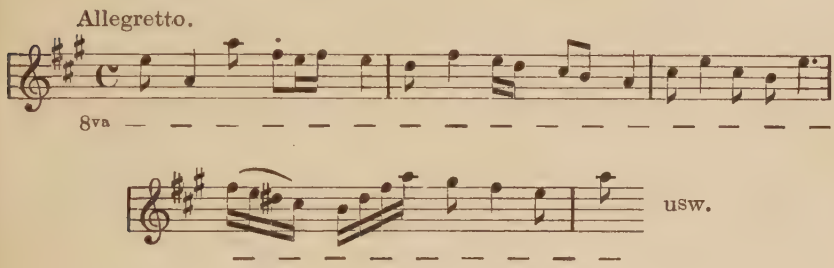
[1]) Er gab 1762 in Amsterdam eine *Nouvelle méthode pour apprendre par théorie dans un mois de tems à jouer du Violon* heraus. Offenbar ist diese Schule eine erweiterte Ausgabe seiner noch zu besprechenden *Grammatica di musica*.

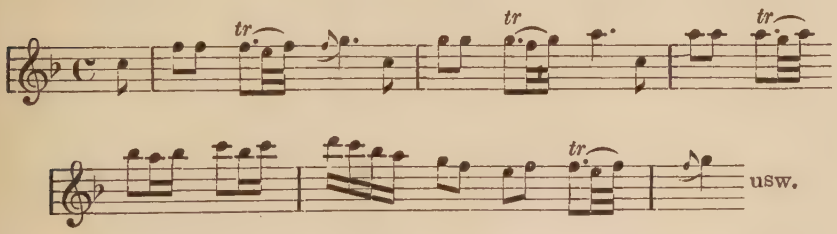
con Violino obbligato a cinque. Ich kenne davon zwar nur die in M. Correttes „*Art de se perfectionner dans le Violon*" abgedruckten Solostellen; diese allein aber genügen schon, um uns von dem geigerischen Können Tessarinis die günstigste Vorstellung zu machen: es muß, selbst an Vivaldi gemessen, ein sehr beträchtliches gewesen sein. Wieder in seinem neunten Werk, sechs *Sonate da camera e chiesa a due Violini e Basso*, erregt die letzte Nummer unsere Aufmerksamkeit durch die der ersten Geige zuerteilten, *senza rigor di tempo* vorzutragenden Kadenzen, während die anderen Instrumente schweigen:

Tessarinis *Contrasto armonico a tre Violini e Basso con suoi Rinforzi, opera decima* beginnt mit einer *Introduzione*, der sich drei Sonaten, *Contrasti* benannt, in verschiedenen Tonarten anschließen. Bei guter Ausführung müssen diese Stücke wegen ihrer günstigen Geigenbehandlung sehr brillant wirken. In der ersten Violine kommen zwar einige nicht ganz leichte Terzengänge vor; im allgemeinen greifen jedoch die technischen Anforderungen nicht viel höher als in den *Concerti grossi* von Corelli und Händel.

Die *Grammatica di musica, Insegna il modo facile e breve per bene imparare di sonare il Violino* ist ein nicht bloß vom geigerischen Standpunkt interessantes Büchlein, sondern zugleich eines der wichtigsten Dokumente für die Musikpraxis in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts überhaupt. Gibt es uns doch mit seinen Beispielen in allen Dur- und Molltonarten den denkbar klarsten Aufschluß über den Umfang und die Ausführung von Kadenzen, die kurz vor Schluß eines Sonaten- oder Konzertsatzes einzulegen sind. Tessarini schärft dabei dem Schüler ein, daß er dergleichen Kadenzen zwar *senza rigor di tempo*, aber nach der Anleitung des Lehrers studieren müsse, wodurch die Annahme von der Wichtigkeit, welche die mündliche Ueberlieferung in Angelegenheiten des Vortrags von jeher gehabt hat, eine neue Bekräftigung erfährt. Zur Verdeutlichung setze ich die Kadenzen von C-dur und G-dur mit den Fingersätzen des Autors hierher:



Die Angabe in Eitners Quellenlexikon, daß die den theoretischen Erläuterungen folgenden Tonsätze in der *Grammatica* „nicht über die 1. Lage hinausgehen", ist ganz falsch; denn Tessarini lehrt in ihr nicht nur ausdrücklich drei *Trasporti della mano in tre modi, cioè di Terza,* (nämlich der erste Finger eine Terz über der leeren Saite) *quarta, ottava,* d. h. unsere heutige 2., 3. und 7. Position, sondern er gibt dafür auch praktische Beispiele, darunter die ältesten mir bekannten Uebungen in der 2. Lage:

Die 7. Position kommt für ihn nur in Frage, wenn es gilt, eine Melodie in der Sopranlage bei der Wiederholung um eine Oktave höher zu spielen. Er sagt das besonders eindringlich in einer am Schlusse des zweiten Teiles der „*Lezione al terzo postamento*“ vorgedruckten Anweisung.



Von einer neuen Seite lernt man Tessarini in seinem zweiten op. 3 *(XII Sonate a Violoncello o Cimbalo)* zwar nicht kennen; immerhin aber enthält es einige Sätze, die mit ihrer Thematik schon auf eine neuere, durch den jungen Haydn charakterisierte Zeit hinweisen; so z. B. das einleitende Vivace der 7. Sonate:

Solcher Hinweis braucht nicht weiter Wunder zu nehmen: sind diese Sonaten doch wie Tessarinis zweites op. 4 *La stravaganza* dem Kardinal Wolfgang Hannibal von Brünn gewidmet, in dessen Kapelle er eine Zeitlang das Amt eines Konzertmeisters versah. Er hatte dort also Gelegenheit, gewisse Austriazismen an der Quelle kennen zu lernen. Damit sind aber des anpassungsfähigen Riminesen Verdienste um unser Instrument noch keineswegs erschöpft: er hat, wie Schering (a. a. O. S. 118) überzeugend auseinandersetzt, auch auf die formale Gestaltung des Konzerts und der Sonate einen höchst bedeutsamen Einfluß ausgeübt.

Von dem venezianischen Geiger Giovanni Madonis, den Quantz 1725 bei seinem Besuch der Lagunenstadt hörte und bewunderte, weiß man nur soviel, daß er bald darauf als Orchesterleiter einer italienischen Sängertruppe nach Breslau ging, sich dann nach Paris wandte und dort infolge seines erfolgreichen Auftretens im *Concert spirituel* (1729) Mitglied der *Violons du Roi* wurde. 1731 an den Petersburger Hof berufen, soll er sich daselbst noch 1746 hoher Schätzung als Künstler erfreut haben. Seiner von Fétis erwähnten Kompositionen konnte ich jedoch ebensowenig habhaft werden wie der *Sonate per camera* op. 1, die ein weiterer venezianischer Geiger Ludovico Candido 1712 herausgegeben hat.

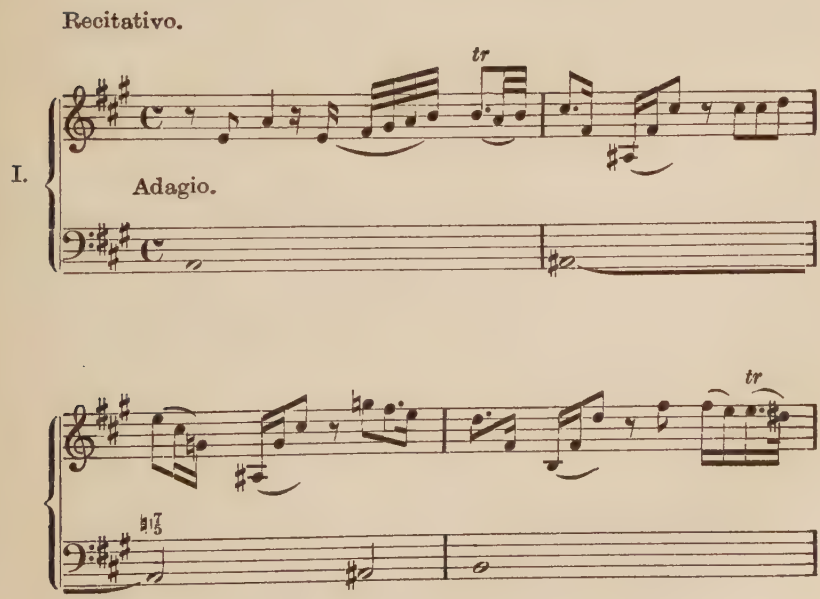
Der gegen 1675 zu Trient geborene Francesco Antonio Bonporti, der sich auf den Titelblättern seiner Werke 11 und 12 *Nobile Dilettante e familiar Aulico di Sua Maestra Cesarea* nennt, hat zwar anscheinend in keinem persönlichen Schulverhältnis zur venezianischen Schule gestanden; da er sich aber in manchen seiner Kompositionen als ein Geistesverwandter derselben zu erkennen gibt, sei er auch im Anschluß an sie besprochen. Von den mir zugänglich gewesenen Werken Bonportis kommen dessen Triosonaten op. 4 und die Solo-Kammersonaten op. 7 für uns nur wenig in Betracht. Dagegen erweisen sich die 1712 zu Bologna und 1713 in Venedig und Trient erschienenen, bald darauf auch von E. Roger in Amsterdam unter dem Titel *La Pace* nachgedruckten *10 Invenzioni a Violino solo . . . opera dezima* als Arbeiten von ganz hervorragender Schönheit[1]). Manche von ihnen wetteifern in den langsamen Einleitungssätzen an leidenschaftlichem Pathos sogar mit den Sonaten Tartinis. Sie müssen s. Z. auch auf Bach einen tiefen Eindruck gemacht haben; konnte W. Wolffheim doch im „Bach-Jahrbuch 1911" nachweisen, daß die im Ergänzungsband zu den Instrumentalkompositionen Bachs (Band 45 I der Gesamtausgabe) abgedruckten und bisher diesem zugeschriebenen vier *Invenzioni* für Violine und Baß von Bonporti herrühren! Die Behandlung unseres Instruments — es wird öfters auch schon bis zur 5. Lage hinaufgeführt — ist in diesen Stücken so geschickt, und die Stricharten sind so sorgfältig angegeben, daß sie nur von einem sehr erfahrenen Geiger erdacht sein können. Dazu kommt in den getragenen Sätzen eine edle Sangbarkeit, die auf stets geistvoller Harmonik beruht.

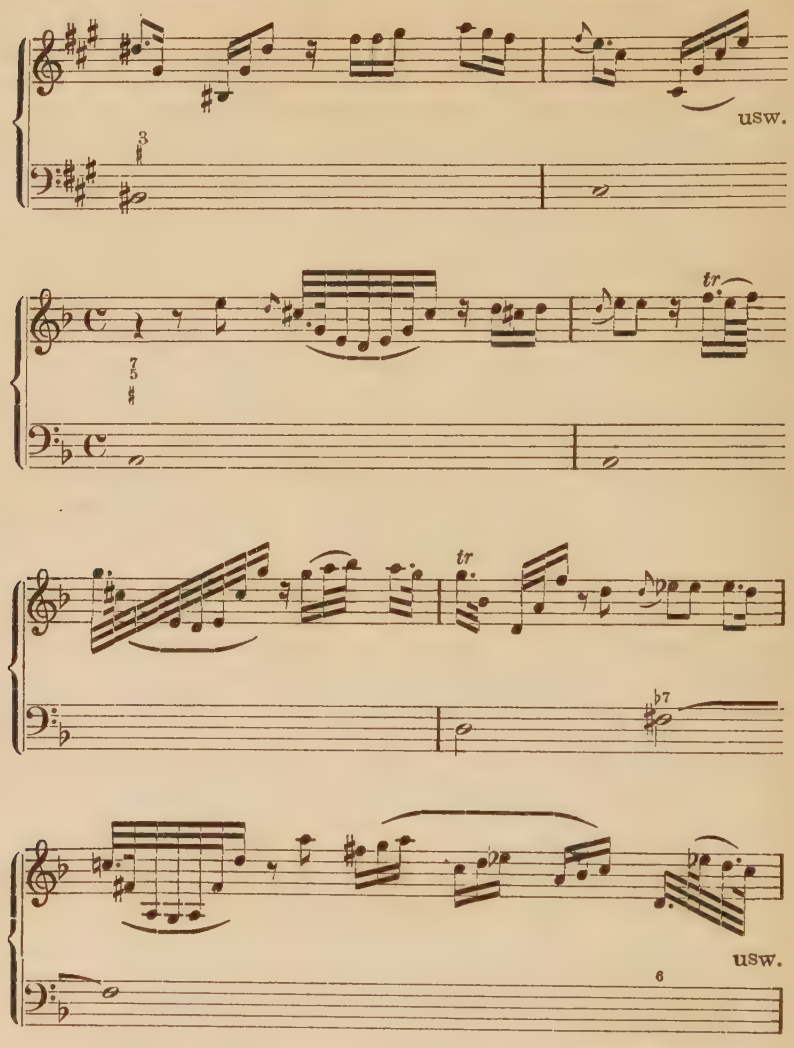
Bonportis elftes Werk, *10 Concerti a quattro*, wird geigerisch durch eine merkwürdige Vorliebe für die Bariolage- und andere Stricharten charakterisiert, denen man später bei Viotti so oft begegnet. Für unsern Gegenstand erweisen sich jedoch die *Concertini*

[1]) Unter Fortlassung der 1. Invention sind die übrigen als *IX Sonate a Violino solo e Basso* auch von Boivin in Paris publiziert worden, was der von Druckfehlern strotzenden 1. Ausgabe sehr zugute kam. Übrigens bemerkenswert, daß der sonst gern Seb. Bach als Erfindung zugewiesene Gattungstitel hier fast schon ein Jahrzehnt vor dessen berühmten Klavierinventionen auftritt.

e Serenate con Arie variate, Siciliane, Recitativi e Chiuse a Violino e Violoncello o Cembalo op. 12 als die bedeutsamste Schöpfung des kais. Kammerherrn. Die abwechselnd *Concertino* und *Serenata* überschriebenen zehn Nummern des Buches lassen äußerlich insofern einen Unterschied erkennen, als in den Serenaden das Schwergewicht auf die variierten Stücke fällt, bei den Concertini dagegen auf die breit ausgeführten Rezitative, wie solche kleineren Umfangs auch bereits in den Inventionssonaten und in den Konzerten op. 11 vorkommen. Bei dem Worte *Recitativo* darf man freilich noch nicht an die Bedeutung denken, die diese Form in Instrumentaladagios von Haydns ersten Sinfonien bis zu Spohrs Violinkonzerten gewonnen hat. Bonportis Rezitative stellen vielmehr langsame Gesänge dar, die, weil ihre Begleitung nur aus liegenbleibenden Harmonien über ganzen oder halben Noten des Basses besteht, dem Solisten Gelegenheit geben, sich im Vortrag rhythmisch etwas freier auszuleben als solches über dem ja nur eine beschränktere Elastizität zulassenden Continuo oder bei einem sonstwie thematisch gehaltenem Accompagnement möglich ist; also annähernd das, was wir heutzutage unter *Rubato* oder unter *Senza rigore di Tempo* verstehen.

Man beachte im nachstehenden Beispiel I, das dem 30 Takte langen Rezitativ des A-dur-Concertinos entnommen ist, die chromatisch aufsteigenden Bässe; das Beispiel II gehört dem F-dur-Concertino an und umfaßt sogar 34 Takte:





Aber auch die weit ausgesponnenen variierten Arien in den Serenaden — ganz köstlich ist besonders eine *in canone* — sind durch die Art, wie sich die Baßstimme an den Veränderungen der Themen beteiligt, so durchaus eigenartig, daß man ihnen aus jener Zeit kaum etwas Ebenbürtiges an die Seite stellen kann. Bonportis Arbeiten, namentlich seine rezitativischen Gebilde, haben denn auch, entgegen der Ansicht Wasielewskis, „daß von einem bestimmenden Einfluß Bonportis auf die Entwicklung der von ihm vertretenen Kompositionsgattung keine Rede sein kann", eine sehr lang andauernde Nachwirkung ausgeübt. Beruht doch selbst

noch die mit *Senza rigore di tempo* überschriebene Einleitung des Spohrschen Concertinos in A-dur (Nr. 12 seiner Konzerte) voll und ganz auf den Stilprinzipien des Tridentiners, obwohl Spohr davon gewiß nichts mehr direkt gewußt haben wird. In Wien, wo von der Mitte des 18. Jahrhunderts ab das Instrumentalrezitativ mit besonderer Vorliebe gepflegt wurde, scheint Bonporti selbst längere Zeit gelebt zu haben und soll hier um 1740 gestorben sein.

Der venezianischen Schule gehört endlich noch die vorzügliche Geigerin Regina Strinasacchi an, welche auf dem Konservatorium *della Pietà* ausgebildet worden ist. Wie W. A. Mozart große Stücke auf sie hielt — er hat für sie die große B-dur-Klavier-Violinsonate geschrieben und in einer Wiener Akademie mit ihr öffentlich vorgetragen —, so auch schon Vater Leopold, der von ihr sagt: „Sie spielt keine Note ohne Empfindung, sogar bey den Sinfonien spielt sie alles mit Expression, und ihr Adagio kann kein Mensch mit mehr Empfindung und rührender spielen als sie; ihr ganzes Herz und Seele ist bey der Melodie, die sie vorträgt; und ebenso schön ist ihr Ton und auch Kraft des Tones. Ueberhaupt finde, daß ein Frauenzimmer, die Talent hat, mit mehr Ausdruck spielt als eine Mannsperson." Die um 1762 bei Mantua geborene Künstlerin hat 1785 den Gothaer Hofvioloncellisten Joh. Konr. Schlick geheiratet und lebte nach dessen Tode in Dresden, wo sie erst 1839 von dannen gegangen ist.

Da sich die noch erhaltenen Instrumentalkompositionen des gegen 1673 zu Bologna geborenen und um 1710 ebenda gestorbenen Gius. Aldrovandini samt und sonders auf mir unzugänglich gewesenen italienischen Bibliotheken befinden, so mag der etwa zur selben Zeit auf die Welt gekommene Girolamo Nicolò Laurenti den Reigen der Bologneser Geiger eröffnen. Er war ein Sohn und Schüler jenes Bartolomeo Laurenti, der hauptsächlich als Corellis Violinlehrer in Betracht kommt[1]); in der Komposition soll er ein Zögling Torellis gewesen sein. Bei allem Respekt vor Nicolòs Tüchtigkeit im Tonsatz kann ich aber seinen zehn mir bekannten Konzerten — sechs gedruckten, welche die Wiener „Musikfreunde" besitzen, und vier handschriftlichen auf der Dresdener Bibliothek — keinen besonderen Geschmack abgewinnen: nicht nur, daß ihre musikalische Erfindung reizlos ist, auch ihr Läuferwesen entbehrt der Eigenart. Indessen soll er ein vortrefflicher Geiger und Konzertmeister gewesen sein; wenigstens gedenkt Quantz rühmend des „guten Bologneser Violinisten Laurenti", der im Februar 1726 das Orchester am *Teatro di San Crisostemo* zu Venedig anführte.

Dagegen ist der 1685 zu Bologna geborene, dann an S. Petronio wirkende und 1751 in seiner Vaterstadt gestorbene Giuseppe Matteo Alberti nicht nur ebenfalls ein sehr gewandter Geiger gewesen, sondern dazu ein Tonsetzer, der etwas zu sagen hatte.

[1]) Vgl. oben S. 67 Anm. 2.

Das merkt man besonders den ungemein sangbaren Mittelsätzen seiner 1713 als Erstlingsarbeit erschienenen zehn *Concerti per chiesa e per camera* an. Dann enthalten die Solosonaten seiner *opera* 2 und 3 gar manches Stück, das sich auch heute noch als Studienmaterial verwenden ließe. Sehr beachtenswert ist überdies eine Fuge in der achten Nummer seines 1721 gedruckten zweiten Werkes.

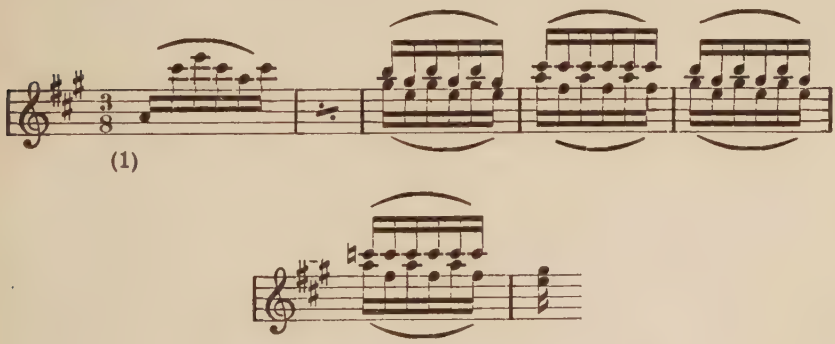
Ungefähr dasselbe gilt von dem 1688 zu Pistoja geborenen Francesco Manfredini, der längere Zeit Albertis Genosse an *San Petronio* war und sich auf dem Titelblatt seiner 1718 erschienenen zwölf Konzerte op. 3 *Accademico filarmonico di Bologna* nennt. In den vier ersten dieser Konzerte gehen die Geigen stets *unisono* miteinander, was bei Annahme eines Concertinos und eines Grossokörpers bedeutet, daß hier die Oberstimme in mindestens vierfacher Besetzung gespielt wurde. Eine italienische Erfindung aber war solch einträchtiges Zusammenwirken mehrerer Geigen nicht; denn wie wir aus dem 3. Hauptstück wissen, hatte es schon zwei Menschenalter vorher der in Dresden lebende Tiroler Joh. Caspar Horn ebenfalls gefordert und sich im Vorwort zum fünften Buche seines *Parergon* näher darüber ausgesprochen. Die Nummern 5—8 von Manfredinis op. 3 sind *Concerti con un Violino obligato*, während der Rest aus Grosso-Konzerten besteht, in denen das *Concertino* von zwei Sologeigen gebildet wird. Technische Schwierigkeiten kommen in diesen Stücken nirgends vor, vielmehr spielt sich alles in den drei unteren Lagen mit einer gewissen Selbstverständlichkeit ab. Den Höhepunkt bildet die Schlußnummer der Sammlung, jenes bereits im 2. Hauptstück erwähnte *Pastorale per il santissimo Natale.*

Aus Bologna stammte auch der um 1690 geborene Gius. Antonio Brescianello, der über München nach Stuttgart kam, wo er Sittard zufolge[1]) in den Akten der Hofkapelle schon 1717 als *maître des concerts de la chambre* geführt wird. 1731 zum Rat und Oberkapellmeister ernannt, blieb er in diesem Amte bis 1751, in welchem Jahre „der aus Wien verschriebene Virtuose Ignatius Holzbauer" sein Nachfolger wurde. Er ist 1757 in Stuttgart gestorben.

Die Erinnerung an den ehemaligen Hofkapellmeister Kusser war bei den schwäbischen Herzögen insofern dauernd lebendig geblieben, als auch Johann Christoph Pez, der 1704 sein Nachfolger wurde und wahrscheinlich 1717 gestorben ist, zahlreiche Orchestersuiten schrieb, an deren Spitze nur „französische Ouverture" steht. Kann man seine Arbeiten bei aller Anerkennung der Tüchtigkeit im Tonsatz doch nur als anständiges Mittelgut bezeichnen, so muß man dafür die überwiegende Mehrzahl der Werke, die Brescianello auf demselben Gebiete geschaffen hat, nicht nur

[1]) „Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe" I, S. 96.

weit höher einschätzen, sondern darf manchen von ihnen sogar einen Ehrenplatz neben Muffat und Abaco zugestehen. Das gilt namentlich von drei *Ouvertures à 2 Violini concertati, 2 Viole, Violone e Basso continuo*, die sich in alten Abschriften auf der Rostocker Universitätsbibliothek befinden. Jede von ihnen wird durch imitatorisch gehaltene Sätze von 12—18 Takten Länge eröffnet, welche die Einleitung zu ganz meisterhaft gearbeiteten Fugen bilden: ihnen schließen sich aus sechs bis acht Nummern bestehende Suiten mit allerliebsten Tänzen an. Wie in diesen Stücken, so teilt Brescianello auch in einer selbständigen, weit ausgeführten *Chaccone* für die gleichen Instrumente mit Manfredini die Gewohnheit, die konzertierenden Geigen, bis auf wenige mit *Trio* oder *Soli* bezeichnete Stellen von verhältnismäßig kurzer Dauer, stets einträchtig „*all unisono*" zusammengehen zu lassen.

Brescianellos gedrucktes Erstlingswerk von 1735, das in abwechselnder Reihenfolge je sechs Konzerte und Sinfonien für eine Prinzipalgeige mit Streichorchester und Cembalo aufweist, darf ebenfalls dem Besten zugezählt werden, was jene Zeit an Instrumentalmusik hervorgebracht hat. Natürlich ist die Solovioline in den Konzerten reichlicher bedacht als in den Sinfonien; ja, das Schluß-Allegro des sechsten Konzerts enthält sogar eine ausgedruckte Kadenz mit folgenden Gängen:

(1)

Ich vermute freilich, daß hier Stichfehler vorliegen und das fis im vierten und sechsten Takt jedesmal e heißen muß — Orgelpunkt über der leeren E-Saite —, weil sonst Quintenparallelen entständen und eine klangschöne Ausführung der beiden Stellen nahezu unmöglich wäre.

Als gute Musik sind auch Brescianellos zehn Triosonaten (handschriftlich in Rostock) und als dankbar ein Konzert in B-dur für Violine und Fagott mit Streichorchester auf der Darmstädter Bibliothek zu rühmen. Letztere besitzt überdies von ihm ein *Concertino a due Violini e Cembalo* in h-moll sowie ein weiteres Halbdutzend Solokonzerte, die gleichfalls Zeugnis ablegen von

der ungewöhnlichen Tüchtigkeit des heute kaum mehr dem Namen nach bekannten Mannes, den aber Schubart in seiner „Aesthetik der Tonkunst“ (S. 42) neben Fux und Caldara als „einen Kopf vom ersten Range“ bezeichnet[1]).

Eine zeitlang war unter Brescianello auch der aus Bologna gebürtige Gaetano Maria Schiassi als Geiger in der Stuttgarter Hofkapelle angestellt. Auf dem Titelblatt seiner zwölf *Concerti a un Violino principale . . . op. 1* nennt er sich *Sonatore di Violino e filarmonico*. Es ist derselbe, von dessen Weihnachtssinfonie schon im 2. Hauptstück die Rede war.

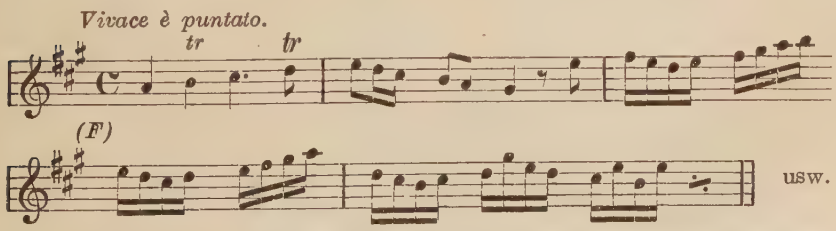
Evaristo Felice dall'Abaco wurde zwar 1675 zu Verona geboren, ist 1742 in München, wo er den entscheidenden Teil seines Lebens gewirkt hat, gestorben und nennt sich auf den Titelblättern seiner Werke mit Vorliebe *Cittadino Veronese*; geistig aber gehört er doch insofern der Bologneser Richtung an, als er in seiner Kindheit wahrscheinlich von Torelli unterrichtet worden ist und später in Modena die Unterweisung des ja auch aus Bologna stammenden T. Vitali genoß. Sandberger meint dementsprechend im Vorwort zur Neuausgabe der Werke dall' Abacos (Bayr. Denkmäler, 1. und 9. Jahrgang), es beständen zwischen T. Vitalis op. 1 und op. 4 sowie den Arbeiten seines vermutlichen Schülers offenbare Zusammenhänge. Ich kann diese Beobachtung auch vom geigerischen Standpunkt aus insofern ergänzen, als Abaco das Abwärtsstreichen des Bogens genau so durch eine senkrechte Linie (|) verlangt, wie dies der Bologneser Michel Angelo Bessaghi in seinen um 1710 erschienenen Kammersonaten op. 1 tat. Er mag diese Bezeichnungsweise, die fraglos auf Lully (siehe Muffats „Florilegien“) zurückzuführen ist, freilich auch schon in Modena kennen gelernt haben, da er dort gelegentlich in der herzoglichen Kapelle mitwirkte, wo ja damals der französische Geiger d' Ambreville *Capoconcerto* war. Jene Zeit forderte nahezu grundsätzlich, daß die erste Note im Takt mit dem Abstrich gespielt werde, weshalb Marc Pincherle diesen Zwang gar nicht unpassend *la tyrannie du tiré* genannt hat. Sie galt als ein besonderes Merkmal der „Lullyanischen“ Orchesterdisziplin, ist aber lange genug das hauptsächlichste Hindernis für die Entwicklung einer freien, schwungvollen Bogenführung beim Solospiel gewesen.

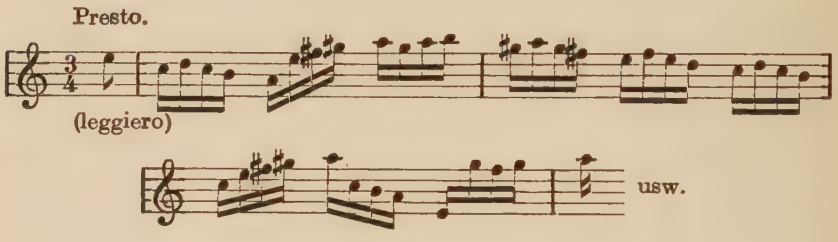
Abaco ist 1704 zunächst als *suonatore da camera di violoncello* in die Hofmusik des bayerischen Kurfürsten Max Emanuel II. eingetreten, muß aber auch ein tüchtiger Geiger gewesen sein, wie aus seinen Instrumentalkompositionen unzweifelhaft hervorgeht; soweit bekannt, hat er überhaupt nur solche geschrieben. Sie bestehen aus je zwölf Kammersonaten (op. 1 und 4) für Violine und Violoncell, zwölf *Sonate da chiesa e da camera à tre* op. 3;

[1]) Über seine musikdramatische Tätigkeit vgl. H. Abert im Kongreßbericht der IMG., Wien 1909 S. 186 ff. und in seinem Buch über „Jommelli als Opernkomponist“ (1908).

ferner *Concerti à quattro da chiesa, cioè due Violini, Alto-Viola, Violoncello e Basso continuo* op. 2, schließlich als op. 5 und 6 *Concerti à più Instrumenti*. Sämtliche Werke sind undatiert, dürften jedoch zwischen den Jahren 1706 und 1730 entstanden sein.

Was zunächst die Kammersonaten betrifft, so gehören sie insofern der sogenannten gemischten oder Uebergangsgattung an, als keine von ihnen, auch wenn man von der herkömmlichen Einleitung durch ein Adagio oder Präludium absieht, nur aus Tänzen besteht; vielmehr überwiegen im Erstlingswerk die *chiesa*-Elemente, im op. 4 dagegen die der eigentlichen Kammersonate, Suite oder Partite. Aehnlich verhält es sich mit den von Abaco ausdrücklich als *da chiesa* bezeichneten Triosonaten op. 3, Nr. 1–6; keine einzige von ihnen weist einen deklarierten Tanz auf, und doch fehlt manchem Satz bloß die Ueberschrift, um ohne weiteres als Reigen gelten zu können. In beiden Gattungen fällt das musikalische Schwergewicht auf die langsamen Stücke, deren manche von ergreifender Schönheit sind. Ein näheres Eingehen auf dieselben erübrigt sich, da die Sonaten durch die bei Breitkopf & Härtel erschienenen Neuausgaben[1]) leicht zugänglich geworden sind, sodaß jedermann sich sein eigenes Urteil bilden kann.

Dafür geben Abacos Stücke in bewegtem Zeitmaß Anlaß zu allerlei Erörterungen. Sie sind, von den wirklichen oder verkappten Tänzen abgesehen, zumeist in fugiertem Stil geschrieben, einige auch über *quasi*-ostinaten Bässen aufgebaut. Da springt zunächst die Ueberschrift *spiccato* in die Augen, die häufig neben der Tempovorschrift *Allegro*, seltener *Andante*, an der Spitze mancher Sätze steht. Hierbei ist, zumal in Sechzehntelgängen, nicht wie heute an Springbogen zu denken, sondern getreu der ursprünglichen Bedeutung des *spiccare* = trennen (im Gegensatz zu *legato* = gebunden), nur an die Anwendung von deutlich artikulierten Einzelstrichen für jeden Ton; was natürlich den Gebrauch hämmernder oder springender Striche bei Achtelnoten, besonders wenn sie auf verschiedenen Saiten liegen, nicht ausschließt. Die Vorschrift *spiccato* würde hier demnach auf das *détaché* der heutigen Franzosen hinauslaufen, während das *Vivace e puntato* an der Spitze von op. 4, 4 mit den energisch pointierten Strichen etwa unseres *risoluto* übereinkommt, wie schon der Charakter des Themas zeigt:

[1]) Mehrere als Stimmendrucke auch in Riemanns *Collegium musicum*.

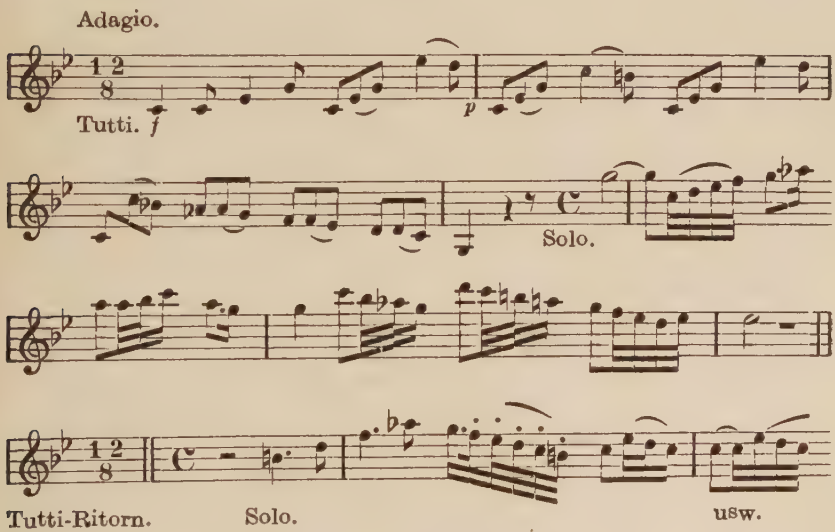
Daß dall'Abaco statt dessen an das *col punto d' arco* (gehämmerte, jedenfalls stakkierte Striche an der Spitze des Bogens) gedacht haben sollte, das man bei den späteren Italienern, bei Haydn und Mozart häufig, ja selbst im cis-moll-Quartett von Beethoven noch antrifft, halte ich bei diesem raschen Zeitmaß für ausgeschlossen, zumal da Abaco ja selber Geiger war und so über die Grenzen der Ausführungsmöglichkeiten sehr wohl Bescheid wußte. Umgekehrt dürfte er bei dem *Moto perpetuo*, welches das vierte Konzert op. 2 beschließt, kaum Einwendungen gegen den Gebrauch des hüpfenden Bogens (*sautillé*) gemacht haben:

Bei der Vorzeichnung *largo andante* (op. 1, 10, dritter Satz und op. 2, 9, Einleitung) wird *andante* das Zeitmaß, *largo* die geigerische Ausführung mit „breiten" Strichen betreffen.

Die sechs *Concerti à più Istrumenti . . . da mè Evaristo Felice Dall' Abaco . . . opera quinta libro primo . . .* (ein zweites Buch mit dieser Opuszahl scheint nicht erschienen zu sein) und die zwölf Konzerte mit gleichlautendem Titel, *opera sesta*, gehören der Grosso-Gattung an. In ihr hat der „Veroneser Bürger" zwar musikalisch ebenfalls sehr Beachtliches geleistet, geigentechnisch jedoch lernen wir ihn trotz der gelegentlichen Loslösung eines aus zwei Violinen und Alto bestehenden Concertinos und der führenden ersten unter drei Geigen, die sich dann zumeist in melodischen Figurationen ergeht, von keiner neuen Seite mehr kennen. Seine langsamen Sätze sind auch hier oft von tiefer Empfindung beseelt.

Abacos Amtsgenosse am bayerischen Hofe, der 1737 zu München als „kurfürstlicher Rath und wirklicher Kapellmeister" verstorbene Pietro Torri[1]) muß von Haus aus ebenfalls Streichinstrumentist gewesen sein; denn nur ein solcher vermochte die Geige so liebevoll zu bedenken und vor so sachgemäße Aufgaben zu stellen wie es in seinen Messen, Oratorien und Opern geschehen ist, u. zw. nicht bloß als Führerin des Orchesters, das er sehr oft wie in einem *Concerto grosso* behandelt, sondern zuweilen auch als Soloinstrument. Hervorragend gut ist ihm dies in der schönen g-moll-Arie für Alt, welche sich im zweiten Teil seines Oratoriums *La Vanità del Mondo* befindet, und in einer Sopranarie der Oper *Griselda* (1. Akt, 2. Szene) gelungen.

[1]) Biogr. u. Auswahl seiner Werke in DTB. XIX/XX (hg. v. Junker).

Um 1715 ging mit Francesco Montanari am römischen Geigenhimmel ein neuer Stern auf. Zu Ende des abgelaufenen Jahrhunderts in Padua geboren, war er von 1717 bis 1730, wahrscheinlich seinem Todesjahr, an der Peterskirche in Rom als Violinist angestellt. Das ist aber auch alles, was wir zurzeit über den äußeren Lebensgang dieses zweifellos sehr bedeutenden Künstlers wissen.

Die Schreibweise Montanaris in vier auf der Dresdener Bibliothek befindlichen Konzerten für eine und zwei Violinen legt die Vermutung nahe, daß er mit Bonporti in mehr als bloß äußeren Beziehungen gestanden hat. So ergeht sich gleich im Mittelsatz des Es-dur-Konzerts (Cx 672) die Sologeige, von *unisono* auszuführenden Vor- und Zwischenspielen des Orchesters mehrfach unterbrochen, in phantastischen Rezitativen, die, genau wie bei Bonporti, langsam dahin schreitende Bässe — *Tasto solo* — zum Fundament haben:

Die *VIII Concerti (quatro a Violino principale e quatro a doi Violini di Concertino con suoi Ripieni) del Signore Antonio Montanari Modenese. raccolti da me Michel Charles Le Cene, Amsterdam* sind ein dreister Raubdruck, den der holländische Verleger auf die Dauer von 200 Jahren dadurch zu verschleiern gewußt hat, daß er Montanaris Vornamen einfach in Antonio umtaufte und unsern Künstler aus Modena stammen läßt, wo er allerdings aufgewachsen sein kann. Bei näherer Besichtigung erweist sich nämlich die Hälfte der Le Ceneschen Sammlung als mit den vier vorerwähnten Cx-Konzerten identisch, die unzweifelhaft von Francesco Montanari herrühren. Sie werden durch Pisendel, der im Sommer 1717

bei ihm studiert hat, aus Rom nach Dresden gelangt sein, so daß ihre Echtheit außer Frage steht. Wir dürfen also trotz Eitners Unterscheidung annehmen, daß es einen Antonio M. gar nicht gegeben hat, oder daß ein solcher jedenfalls nicht der Autor der von Le Cene veranstalteten Sammlung gewesen ist. Diese kann insofern bedeutsam genannt werden, als sie die in Dresden nicht vorhandenen vier Konzerte auf das glücklichste ergänzt. Francesco gibt sich darin als ein im Tonsatz wohlbewanderter, geistvoller Musiker und im Passagenwesen, das manchmal bis zur 7. Lage hinaufklettert, auch freie Einsätze in den höheren Positionen nicht scheut, als ein Geiger von durchaus selbständigem Gepräge. So könnte das viersätzige Solokonzert in A-dur, welches die Le Cenesche Publikation eröffnet, mit seinen charakteristischen Themen und der dankbaren Behandlung der Prinzipalvioline beinahe als ein Bachsches passieren.

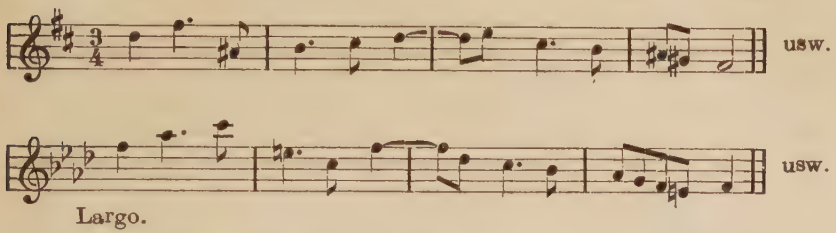
Nicht annähernd so hoch sind Montanaris übrigen Arbeiten zu stellen. Die sechs Kirchensonaten, die er als Erstlingswerk bei Le Cene herausbrachte, enthalten gewiß einige sehr kantable langsame Sätze; den raschen jedoch gebricht es an Frische und Lebendigkeit in der Erfindung wie im Läuferwesen. An drei kleinen Kammersonaten, die sich handschriftlich in Dresden befinden, interessiert lediglich der Umstand, daß in einer derselben die abschließende *Giga* mit dem ausdrücklichen Vermerk „*senza Basso*" versehen ist, während die übrigen Sätze eine bezifferte Unterstimme haben. Alles in allem hatten also die Zeitgenossen mehr Grund in ihm den Virtuosen als den Tonsetzer zu feiern.

Der 1693 zu Bergamo geborene Pietro Antonio Locatelli hat nach beendigter Studienzeit bei Corelli zunächst in Rom gelebt, ohne daß wir über die Art seiner Tätigkeit daselbst etwas Genaueres wüßten. 1725 trat er in die ein Dutzend Jahre vorher von Vivaldi bekleidete Stellung beim Prinzen Philipp von Hessen-Darmstadt zu Mantua ein und ließ sich später, nach zahlreichen Konzertreisen, in Amsterdam nieder, wo er eine lange Reihe von Jahren hauptsächlich als Dirigent gewirkt hat[1]) und 1764, allgemein betrauert, gestorben ist.

In seinem Erstlingswerk, den 1721 erschienenen *XII Concerti grossi a 4 e 5* — die Nummern 1–8 sind Kirchenkonzerte, die übrigen für die Kammer bestimmt — gibt Locatelli sich nach Form und Anlage noch ganz als getreuer Jünger seines

[1]) Im 2. Band von Marpurgs „kritischen Briefen" (1763) heißt es auf S. 470 in einem „von Herrn Wohlgemuth eingeschickten Artikel": „Locatelli hält sich noch in Amsterdam auf, aber seine Dienstmagd hat ihn dergestalt zu verwickeln gewußt, daß er den Zurückweg nach Italien nicht finden können. Er verkauft jetzo veritable romainsche Snaaren (Sayten) . . . Er spielte ehedem die Violine sehr *harmonieux*, und ließ fast keine Räume unberührt, aber zugleich so rüde, daß es zarten Ohren unerträglich fiel. Inzwischen hat er sich durch seine Leutseligkeit in Holland sehr beliebt gemacht."

römischen Lehrmeisters, wiewohl einige Stücke in ihrer Melodik schon eine neue Zeit ankündigen[1]), so namentlich die beiden Sarabanden aus dem neunten und elften Konzert:



Largo.

Op. 2 besteht aus zwölf Solosonaten für Flöte, und op. 5 enthält *Sei Sonate a tre, due Violini o due Flauti traversi e Basso per il Cembalo,* die für unsere Darstellung nicht in Betracht kommen. In seinem dritten Werk *L'arte del Violino, XII Concerti cioè Violino solo, con XXIV Capricci ad libitum . . . due Violini, Alto, Violoncello-Solo e Basso* vom Jahre 1733 steht Locatelli jedoch nicht nur als eine ausgeprägte musikalische Individualität vor uns, sondern, was die technische Förderung unseres Instrumentes betrifft, als einer der kühnsten Neuerer, den die Geschichte des Violinspiels überhaupt kennt. Man kann ihm eigentlich nur noch Paganini überordnen, der sich ihn, wie manche seiner Capricen dartun, zum Vorbild erkoren, der jedoch im Grunde, freilich mit sehr viel Geist und Witz, bloß noch auszubauen brauchte, was Locatelli drei Menschenalter vor ihm angebahnt hatte.

Mit Ausnahme des zweiten Konzerts (c-moll), das nur zwei, und des zwölften (D-dur), welches vier Sätze aufweist, sind die übrigen Nummern der *Arte del Violino* dreiteilig und so angeordnet, daß jedem ersten und jedem letzten Satz ein *Capriccio* für Violine allein — zumeist von erheblicher Ausdehnung — angehängt ist, das wieder mit einer vom Solisten einzulegenden Kadenz schließt; also gewissermaßen noch eine zweite innerhalb der bereits vorhandenen Kadenz! Wie jedoch der Titel besagt, können die Capricen entweder ganz wegbleiben oder nach Gutdünken durch eine kürzere Improvisation ersetzt werden[2]). Damit würde allerdings nicht nur die eigenartige Anlage der Konzerte beseitigt sein, sondern in der Hauptsache auch alles, was Wasielewski zur Ursache heftiger Angriffe auf den „Vater des modernen Virtuosentums" gedient hat.

In der Tat stellt Locatelli schon ganz unerhörte Anforderungen an das technische Vermögen des Ausführenden. Von manchen

[1]) Vgl. A. Scherings Ausführungen (a. a. O., S. 55).

[2]) Sehr lehrreich ist die in der Sammlung Wolffheim (Berliner Staatsbibl.) befindliche Solostimme dieser Konzerte, die 1743 von dem in Mainz lebenden Geiger Godefridus Dominicus Reber nicht nur auf das sorgfältigste mit ganz vortrefflichen Fingersätzen versehen, sondern an den dafür in Betracht kommenden Stellen auch um von ihm herrührende Kadenzen bereichert worden ist.

nicht leicht zu treffenden Intervallsprüngen und vielen oft recht schwer zu streckenden Doppelgriffen abgesehen, führt er die Linke — und das macht ihm Wasielewski zum bittersten Vorwurf — zuweilen in Regionen des Griffbretts, wo unter normalen Verhältnissen auf annehmbare Klänge nicht mehr zu rechnen ist. Aber warum sollten sich derartige Stellen, vom Autor selbst gespielt, nicht vielleicht vortrefflich ausgenommen haben? Kann nicht Locatelli durch eine spezielle Veranlagung seiner Hand — vielleicht ungewöhnlich dünne Fingerspitzen, möglicherweise auch durch die leichte Ansprache seiner Geige[1]) — dazu gekommen sein, Schwierigkeiten zu erfinden, die zunächst bloß er allein in befriedigender Weise zu überwinden imstande war? Denn da zur Zeit ihrer Veröffentlichung kein beglaubigter Violinspieler vorhanden gewesen sein dürfte, der die Kaprizen hätte ausführen können, ist anzunehmen, daß Locatelli sie fürs erste nur zu seinem eigenen Gebrauch schrieb; genau so wie es später Paganini mit seinen Kompositionen getan hat. Die von halsbrecherischen Schwierigkeiten strotzenden Werke beider Autoren mögen ja zunächst wirklich bloß virtuosen Selbstzwecken gedient haben; doch durch sie erfuhr die Geigentechnik eine Förderung, die schließlich auch der Musik als solcher zustatten gekommen ist, denn ohne das Studium jener Locatelliaden oder ähnlicher Werke hätte sich beispielsweise ein Franz Clement schwerlich jene vielbewunderte Intonationssicherheit in den höchsten Geigenlagen erworben, um derentwillen ihm Beethoven das Violinkonzert mit dem Larghetto als Mittelsatz sozusagen auf den Leib geschrieben hat. Auf dem Weg über Bachsche Fugen hätte er dergleichen ebensowenig gelernt wie auf dem über die Mozartschen und Viottischen Konzerte!

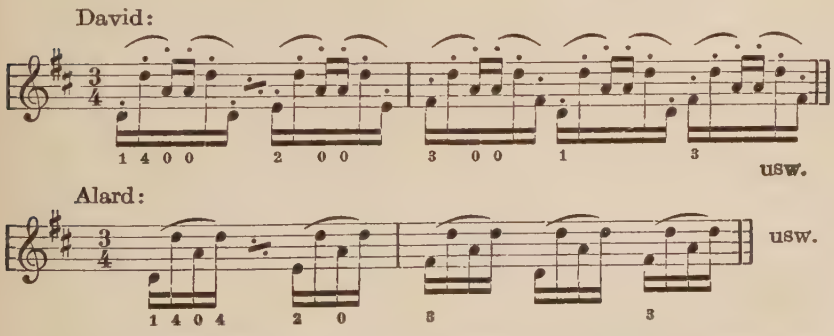
Doch zurück zur *Arte del Violino*. Locatelli hat darin, vielleicht als der Erste, jedenfalls aber sehr eindringlich, auch ein musikalisches Prinzip aufgestellt, das für die Zukunft von großer Tragweite werden sollte. Nachdem im ersten Satz eines Konzerts das Orchester das Hauptthema gebracht hat, wird es nämlich von der

[1]) Die Wichtigkeit dieses Faktors hat mir Sarasate einmal in schlagender Weise vor Augen und Ohren geführt. Auf meine Frage, weshalb er immer nur seine „Stradivari *amatisée*" öffentlich spiele, da er doch ein noch weit schöneres Instrument aus der Glanzzeit des Cremoneser Meisters in seinem Doppelkasten habe, antwortete er: „Weil sie in den hohen Lagen ungleich besser anspricht." Um das zu erhärten, spielte er mir seinen damals eben im Druck erschienenen *Chant du rossignol* zuerst auf dem amatisierten, dann auf dem anderen Stradivarius vor. Während die erste Geige — zumal in einer aus Trillern und Vogelgezwitscher improvisierten Kadenz, die in mindestens ebenso hohe Lagen hinaufkletterte wie Locatellis Kaprizen — alles in tadelloser Weise leistete, versagte die in den unteren Positionen weit herzhafter klingende zweite im Gebiete der viergestrichenen Oktave so vollständig, daß er sie resigniert wieder in den Kasten packte. Es ist jedoch keineswegs ausgeschlossen, daß das sonst so herrliche Instrument unter Fingern und Bogen eines anderen Künstlers alles Verlangte hergibt.

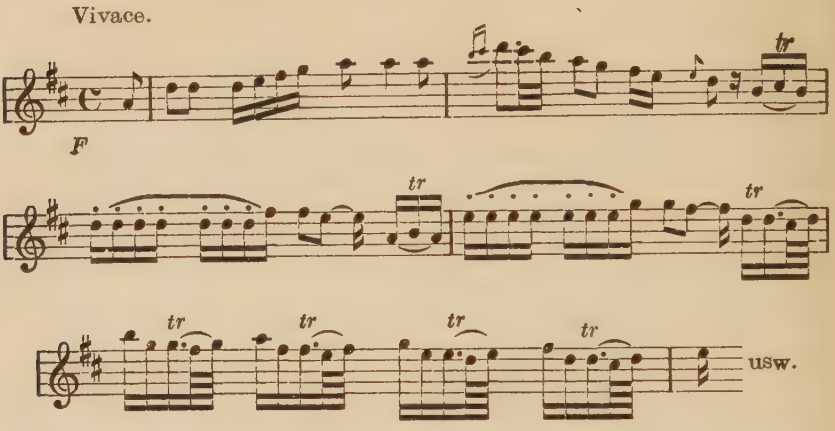
Prinzipalgeige regelmäßig eine Oktave höher intoniert und gleichzeitig mit Rankenwerk, Trillern und ähnlichem Zierrat in derselben Weise verbrämt wie es nachmals Beethoven in seinem Violinkonzert getan hat. Um dieses nicht nur virtuosen, sondern auch künstlerischen Formgedankens willen gerät die Solostimme ebenfalls hier bisweilen in recht hohe Regionen des Griffbretts. Die Konzerte enthalten aber auch sonst eine so große Anzahl reizender Themen und in sich gerundeter Musikstücke, daß Scherings Ansicht, „der Wert dieser Sammlung sei bisher gründlich verkannt worden," nur zu gerechtfertigt ist.

Locatellis viertes Werk, *6 Introduttioni Teatrali*, (1735) ist mir ebensowenig zu Gesicht gekommen wie seine Triosonaten op. 5. Dagegen hat er mit den *XII Sonate da camera a Violino solo e Basso, opera sesta* (1737) unsere Literatur wieder um ein Werk bereichert, das bei durchaus ernster musikalischer Richtung geradezu eine Fundgrube für geigerische Terzen- und Sextengänge, drei- und vierstimmige Akkorde und Arpeggien, Läufe, Stakkati im Auf- und Abstrich usw. bietet. Auch die jede einzelne Sonate abschließenden Arien mit Variationen über einen rundläufigen Baß enthalten eine solche Fülle von eleganten Spielmanieren für die linke Hand und den rechten Arm — dabei die meisten nur von mittlerer Schwierigkeit —, daß sie von den Geigenpädagogen zum Nutzen ihrer Schüler besser gekannt zu sein verdienten[1]). Allzu hartnäckig hat man sich daran gewöhnt, in Locatelli bloß den Verfasser der von C. Witting, C. Böhmer und E. Nadaud herausgegebenen Capricen aus der *Arte del Violino* zu sehen, sodaß man seine anderen Arbeiten darüber ganz vergaß[2]).

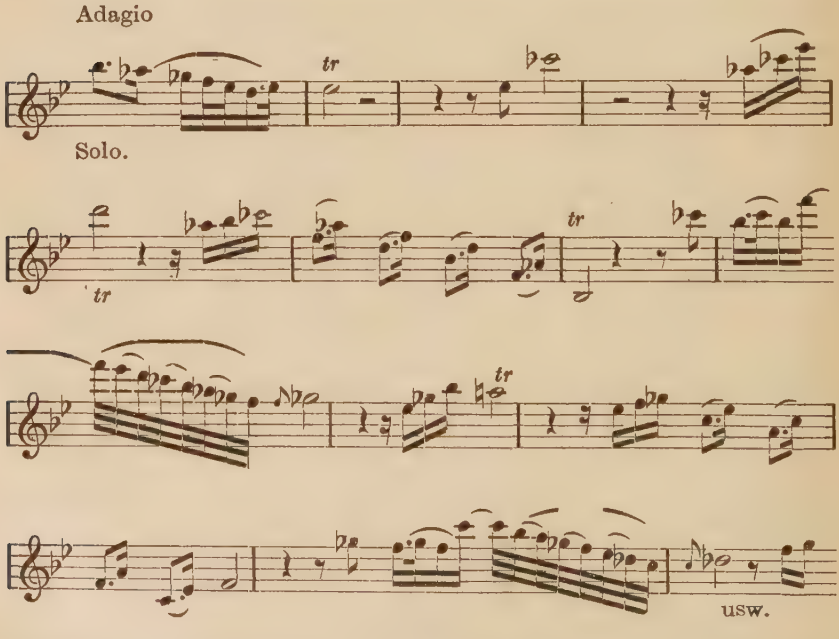
Das siebente Werk unseres Meisters, *VI Concerti a 4, Violino primo e secondo, Alto e Violoncello soli, due Violini, Alto e Basso*

[1]) David und Alard haben nur die letzte, von Locatelli mit der Überschrift *Jl Laberinto armonico* und dem Motto *Facilis aditus, difficilis exitus* versehene Caprice bearbeitet, ihre Ausführung aber verschieden gedeutet:

[2]) Vgl. besonders die von H. Riemann bei Schott herausgegebene Kammersonate in H-dur aus Locatellis op. 6, die auch deshalb wichtig ist, weil in ihrem Hauptsatz das 2. Thema bereits voll entwickelt erscheint.

ripieni (1741) beginnt mit einem von sämtlichen Geigen gespielten D-dur-Vivace, das zu den glänzendsten Sätzen in dieser Besetzung überhaupt gehört. Es muß bei guter Ausführung von elementarer Wirkung sein:



Am eigenartigsten ist jedoch das sechste Konzert, *Il pianto d' Arianna*, mit dem nachstehendem Rezitativ der ersten Sologeige:



Soweit mir Locatellis op. 8–10 erreichbar waren, zeigen sie ihn von keiner wesentlich neuen Seite mehr. Dafür aber befindet sich

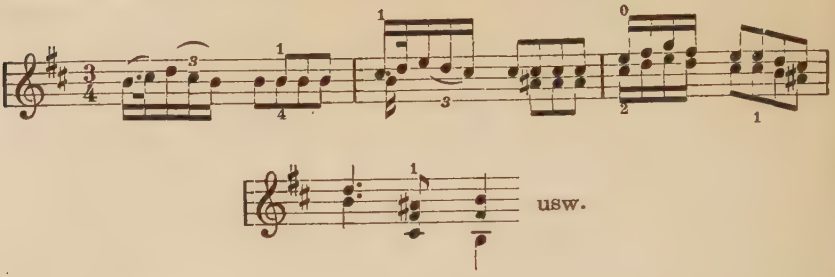
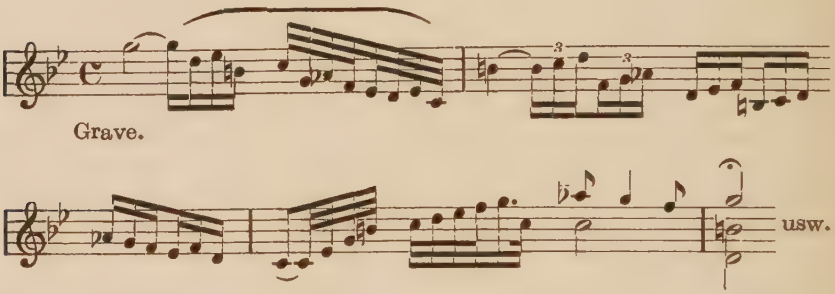
auf der Darmstädter Bibliothek von ihm eine handschriftliche Sinfonie für zwei Geigen, Viola und Baß, die namentlich in den langsamen Sätzen von tiefster Empfindung getränkt ist. In f-moll stehend, trägt sie die Bemerkung: *Composta per l'esequie della sua Donna che si celebrano in Roma* — also ein *Tombeau* für seine eigne Frau.

Wieder nach unserem Ausgangspunkte Rom zurückkehrend, finden wir daselbst um 1720 Locatellis ehemaligen Mitschüler bei Corelli Giovanni Mossi neben Montanari als Geiger und noch mehr als Tonsetzer in Ansehen. Und zwar von Rechts wegen; denn was sich von seinen gedruckten Werken – 26 Grossokonzerte und 24 Solosonaten – erreichen ließ, ist in jeder Hinsicht so erfreulich, daß man ihn nach Stil und Art den eigentlichen Fortsetzer seines großen Lehrers nennen möchte. Das gilt besonders von den zwölf Sonaten op. 1 mit ihren schönlinigen Einleitungssätzen und gesangreichen Sarabanden sowie von den *VI Concerti a 6 instrumenti, 4 Violini, Alto-Viola e Basso continuo op. 3.* Auch in diesen fordern namentlich die kadenzartigen Soli, welche der ersten Prinzipalgeige in den meisten langsamen Sätzen zugedacht sind, zur Bewunderung heraus. Klangschöne Fugen verstand er für unser Instrument zu schreiben wie vielleicht kein zweiter welscher Tonsetzer seiner Zeit. Der Preis in dieser Sonderkunst ist dem Mittelsatz eines handschriftlich von der Dresdner Bibliothek aufbewahrten *Concerto a 2 Violini concertati* (Cx671) zuzuerkennen: er stellt eine weitläufig zwischen den beiden Sologeigen ausgesponnene Fuge dar, an deren Markigkeit gewiß auch Corelli seine Freude gehabt hätte. Nähere Nachrichten über diesen vortrefflichen Künstler, der, nach seinem Violinsatz zu urteilen, wahrscheinlich auch ein sehr tüchtiger Geiger gewesen ist, fehlen.

In diesem Zusammenhang muß auch Claudio Roieri *Romano* erwähnt werden, jener offenbar in London ansässig gewesene Geiger, der 1740 dort *XII Sonate a Violino solo e Basso* herausgab[1]). Er sagt u. a. in seinem Vorwort: *For fear of puzzling Scholars I have omitted many graces. Great Masters can express their own better than another's*[2]). Diese Sonaten gehören in ihrer Gesamtheit zu den besten und gehaltvollsten Violinkompositionen neben den Tartinischen. Sie sind zwar, namentlich was das mehrgriffige Spiel anlangt, zum Teil von recht erheblicher Schwierigkeit, dafür aber auf das Sorgfältigste mit Fingersatz-Angaben versehen, leider weniger genau in Angelegenheiten des Bogens. Sehr vornehm gibt sich gleich der dritte Satz der 1. Sonate:

---

[1]) Über seinen Daumenaufsatz vgl. oben S. 181.

[2]) „Aus Angst, die Schüler zu verwirren, habe ich viele Verzierungen weggelassen. Große Meister tun besser, ihre eigenen als die von Anderen zu spielen".

Besonders hervorzuheben sind ferner die melodisch anmutigen Sizilianen der fünften und der zehnten, sowie der rezitativische Teil im Andante der siebenten Sonate; vor allem aber das pathetische Einleitungs-Grave der achten:

Die Reihe der römischen Geiger mag vorläufig der 1739 geborene Eligio Celestino abschließen. Burney traf ihn 1770 noch zu Rom und trug in sein Tagebuch ein: „Den Tag nach meiner Ankunft hörte ich in des Herzogs von Dorset Hause den vornehmsten Geiger hieselbst, Sign. Celestini. Er spielte u. a. eines von seinen eigenen Solos, welches zwar außerordentlich schwer, aber doch sehr gefällig war, mit vielem Geschmack, Genauigkeit und glänzendem Vortrage.“ Bald darauf ging er auf Konzertreisen, die ihn auch nach Deutschland und London führten, bis er 1776 eine Anstellung am Stuttgarter Hofe fand. Vier Jahre später treffen wir ihn jedoch schon als „herzoglich Mecklenburgischen Konzertmeister“ in Schwerin; als solcher ist er 1812 zu Ludwigslust gestorben. Von seinen nicht eben zahlreichen Kompositionen sind mir neben den *Six Solos for the Violin a Bass for the Harpsichord or Violoncello, op. 2*, sowie einem weit ausgeführten Solo, das zu einer Arie *Sempre di Gloria adorno* für Sopran und Orchester gehört[1]), nur noch acht Duette für Geige und Violoncello[2]) zu Gesicht gekommen. Celestino erweist sich in ihnen bei mittleren Ansprüchen an das technische Können der Ausführenden — einige seiner

[1]) Handschriftlich auf der Rostocker Universitätsbibliothek.
[2]) Fünf davon in Abschriften auf der Berliner Schloßbibliothek.

Sonatensätze eignen sich vortrefflich zur Einführung in das Terzenspiel — als ein recht gewandter Tonsetzer. Irgendwelche geigerische Eigenart kann man seinen Arbeiten aber nicht zusprechen.

Der um 1685 in Florenz geborene und gegen 1750 zu Pisa gestorbene Francesco Maria Veracini gilt von jeher und mit Recht als der bedeutendste Vertreter der toskanischen Geigerschule. Allen auf uns gekommenen Berichten zufolge darf man ihn sogar als den glänzendsten italienischen Violinvirtuosen zwischen Corelli und Tartini überhaupt ansprechen. Von seinem Oheim Antonio Veracini[1]) in der Komposition und im Violinspiel ausgebildet, ging er im Frühjahr 1714 nach London, um dort, wie Burney (a. a. O. IV; S. 640) berichtet, zunächst an verschiedenen Theatern während der Zwischenakte aufzutreten. Nach einem bald darauf selbständig gegebenen Konzert wurde er jedoch, demselben Gewährsmann zufolge, bereits als „der größte Violinist in Europa" gefeiert. Wieder nach Italien zurückgekehrt, erhielt er das Amt eines Vorgeigers an der Markuskirche von Venedig. Als solchen lernte ihn der Kurprinz Friedrich August von Sachsen (Sohn Augusts des Starken), der sich vom Frühjahr 1716 bis zum Herbst 1717 in der Dogenstadt aufgehalten hatte, kennen und gewann ihn so wert, daß er ihn mit einem Jahresgehalt von 1200 Talern als Kammervirtuosen nach Dresden verpflichtete. Dort traf er Ende September 1717 ein und wurde vom Kurfürsten, dem er drei seiner Violinsonaten widmete, auch noch zum Kammerkomponisten ernannt.

Das Jahr vorher hatte der *Fiorentino*, wie er sich zeitlebens nannte, dem Kurprinzen ebenfalls zwölf *Sonate a Violino o Flauto solo e Basso* dediziert, die sich einzig handschriftlich auf der Dresdner Bibliothek befinden. Sie lassen zwar noch keine geigerische Eigenart erkennen, verraten jedoch an allen Ecken und Enden bereits den vornehmen Melodiker, dem die „Sangbarkeit" der Themen als oberstes Gesetz gilt. Sie sollen ihre Entstehung oder doch estmalige Vorführung einem Wettspiel verdanken, das im Frühjahr 1716 zwischen den wechselseitigen Anhängern Veracinis und Tartinis mit Einwilligung der beiden Künstler verabredet worden war. Es sei jedoch nicht zum Austrag gekommen, weil Tartini, verblüfft über die kühne und warmblütige Vortragsweise seines älteren „Kunstbruders", sich zu spielen geweigert und nächsten Tages sogar von Venedig entfernt habe, um erst nach mehrjährigen Studien in völliger Weltabgeschiedenheit wieder vor die Oeffentlichkeit zu treten. Nun ist es gewiß möglich, daß solch damals beliebter Wettstreit geplant gewesen ist, nur kann er nicht wohl mit den genannten Sonaten in Verbindung gebracht werden. Denn diese hatten nichts an sich, um einen Tartini, auch wenn er es als Geiger damals noch nicht mit Veracini hätte aufnehmen können, *à la* Marchand in die Flucht zu jagen. Jedenfalls hat sich Francesco Maria in Dresden vom Tage seiner Ankunft

[1]) Vgl. oben S. 74.

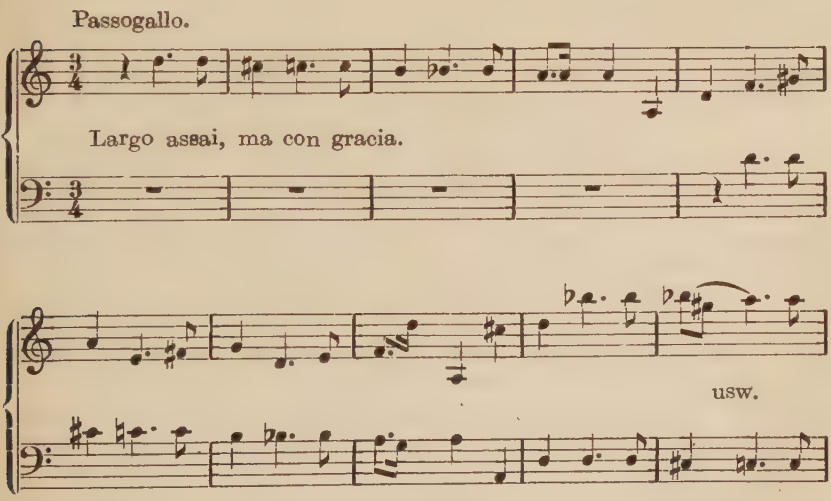
an seitens des von den berühmtesten europäischen Gesangsgrößen verwöhnten Hofes einer so begeisterten Aufnahme zu erfreuen gehabt, wie sie dort ähnlich weder vor noch nach ihm einem Geiger zuteil geworden ist. Sie galt in erster Linie dem ausübenden Künstler: seine Bogenführung war so frei und schwungvoll, sein Fingermechanismus auf dem Griffbrett so nervig und präzis, daß hierdurch sein Ton jedes Orchester überstrahlte. Im Vollgefühl seiner Leistungen als Virtuose, die überdies durch einen sehr feurigen Vortrag gestützt wurden, soll er sich freilich öfters zu dem vermessenen Ausruf haben hinreißen lassen: „Ein Gott und ein Veracini!"

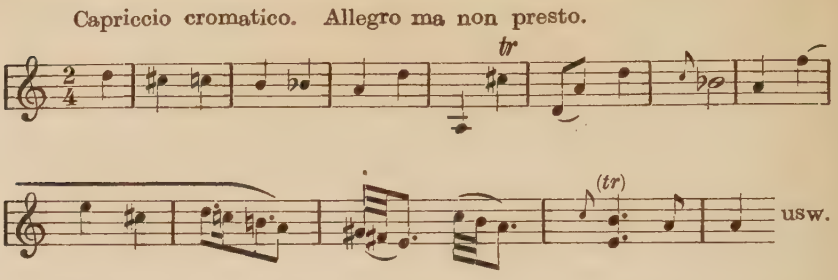
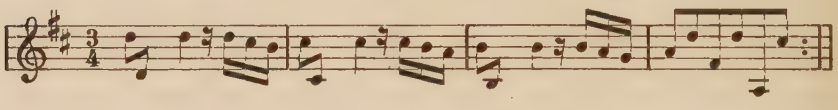
Nicht ganz so leicht fiel es dem Italiener, sich mit seinem 1721 zu Dresden gedruckten Erstlingswerk, zwölf *Sonate a Violino solo e Basso*, durchzusetzen. Ihnen eignet ein sozusagen romantischer Zug, mit dem der durchaus originelle Künstler den musikalischen Anschauungen seiner Umwelt ein gutes Stück vorausgeeilt war, sodaß sie zunächst befremdend wirkten und vielfach auf Widerstand stießen. Nachdem man sich aber durch Veracinis auf eben diesen romantischen Ton abgestimmte Vortragskunst auch in seine schöpferische Eigenart gefunden hatte, wurden seine Sonaten immer häufiger gespielt und zeitweise sogar den Corellischen vorgezogen. Sie gehören eben mit zu dem Besten, was Italien auf dem Gebiete der Violinkomposition im 18. Jahrhundert hervorgebracht hat.

Alle Sonaten aus Veracinis *opera prima* werden durch langsame Sätze meist pomphaften Charakters eingeleitet, die bei entsprechender Tongebung sehr eindringlich wirken; so besonders das *Preludio* der dritten, das mit zarten Gesangstellen abwechselnde *Largo e staccato* der neunten und das ebenso angelegte *Ritornello-Largo* der 10. Sonate. Ein Allegro mit einem knappen Motiv, das manchmal in höchst geistvoller Weise auch im Baß verwertet wird, während sich die Solostimme darüber in geigerischen Figurationen ergeht, zuweilen auch eine bedächtige Allemande (*Larghetto*) oder eine geschwätzige Corrente bildet in den ersten sechs Sonaten den Hauptsatz. In den folgenden sechs besteht er aus einem fugierten Stück in Doppelgriffen, das bei allen Künsten des Kontrapunktes auch dem Instrument in vollendeter Weise gerecht wird: alles klingt ganz ausgezeichnet. Die Mittelsätze, in den verschiedenen Sonaten der Zahl und Ordnung nach wechselnd, atmen auch in den Tänzen und Tanzliedern jene schon erwähnte Sangbarkeit, mit der sich ihr Autor in die Herzen und Ohren seiner Zuhörer hineingespielt hat. Giguen, einschmeichelnde Arien und prickelnde Rondos, in der letzten Nummer ein brillantes *Capriccio* von erheblicher Ausdehnung bilden die Schlußsätze dieses Werkes, das allein schon hinreichen würde, um Veracinis Bedeutung auf dem Gebiete der Solosonate darzutun. Er hat sich aber mit den zwölf *Sonate accademiche . . . opera seconda; Londra 1744* noch übertroffen. Den Kompositionen sind *Intenzioni dell' Autore* vorgedruckt, d. h.

auf deren Vortrag bezügliche Anweisungen, soweit sich solche durch Stricharten und dynamische Vorschriften überhaupt fixieren lassen; und ein prachtvoller Titelkupfer stellt den geigenden Meister dar, der ähnlich wie L. Mozart in seiner Violinschule (1756) das Instrument noch nicht mit dem Kinn hält, sondern es bei vollkommen freibleibendem Hals nur leicht auf das linke Schlüsselbein stützt.

In der äußeren Anlage sind diese Sonaten mehr oder weniger stark von Geminiani beeinflußt, der ja damals jenseits des Kanals trotz Händel die unbestrittene Autorität in Sachen der Violinkomposition war: Fugen — einige davon *con due*, andere *con tre soggetti* — machen ihren Hauptbestandteil aus. Am eigenartigsten gibt sich die 12. Sonate des Buches, die mit einem *Passogallo* eröffnet wird, aus dem sich in geistvoller Weise mehrere Variationen entwickeln. Wie schon so vielen vor ihm, war auch einem Veracini der ursprüngliche Sinn des Wortes „Hahnentritt" und der diesem entsprechende Rhythmus , verloren gegangen; denn das Thema seines *Passogallo* hat nicht nur vollständig den Rhythmus einer Chaconne, sondern es wird sogar am Schluß der Sonate in einer solchen fast notengetreu zitiert. Also auch hier wieder, wie bei Muffat und dall' Abaco, gegenüber der Spitzfindigkeit der Schriftsteller in der Unterscheidung eines *Passacaglio* von einer *Ciacona* die einfache Gleichsetzung beider seitens des praktischen Musikers.



Aus fast dem gleichen Stoff sind auch das nachfolgende *Capriccio cromatico con due sogetti e loro Rovesci veri* sowie das den Uebergang zur *Ciaccona* vermittelnde Adagio gebildet:

Die Chaconne selbst steht in ihrem weit ausgeführten Durteil zunächst ganz unter dem Zeichen des sich als *quasi ostinato* gebärdenden Themas

Erst gegen das Ende hin, wo sich das Stück nach Moll wendet, tritt das *Passogallo*-Motiv mit dem eigentlichen Chaconnen-Rhythmus auf, kontrapunktiert gegen glänzendes geigerisches Passagenwesen, und bringt die Sonate und damit das wohl bedeutendste Variationenwerk der italienischen Violinmusik im 18. Jahrhundert zum wirksamen Abschluß.

Einzelne Veracinische Sonaten und Sätze sind ja durch die Bearbeitungen von David, Jensen, Wasielewski, Wotquenne-Cornélis, Moffat, Schering und dem Fürsten Dulow mehr oder weniger bekannt geworden; einer ungekürzten Gesamtausgabe der beiden besprochenen Werke Veracinis wäre aber umso eindringlicher das Wort zu reden, als erst eine solche weiteren Kreisen die Sonderstellung zum Bewußtsein bringen würde, die Franceso Maria auf dem Gebiete der Sonatenkomposition einnimmt. Mit ihr verglichen kommen seine anderweitigen Leistungen als Tonsetzer kaum ernstlich in Betracht.

Moritz Fürstenaus Quellenwerk „Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden" wird einem roten Faden gleich von Berichten über Reibereien durchzogen, die von jeher zwischen den deutschen und italienischen Mitgliedern der kursächsischen Kapelle stattfanden. Von manchen dieser Zwistigkeiten ist schon im 3. Hauptstück die Rede gewesen. Über ähnliche Vorgänge während der Regierungszeit Augusts des Starken schreibt Fürstenau (a. a. O.; II, S. 112) u. a.: „Im Gegensatze zu Tartini, der stets als bescheiden geschildert wird, soll Veracini außerordentlich arrogant gewesen sein . . . Hierdurch, sowie durch den großen Eifer, mit welchem er seine Kunst betrieb, sehr reizbarer Natur geworden, verfiel er auf einmal in Geistesabwesenheit, wozu auch das häufige Lesen alchimistischer Schriften

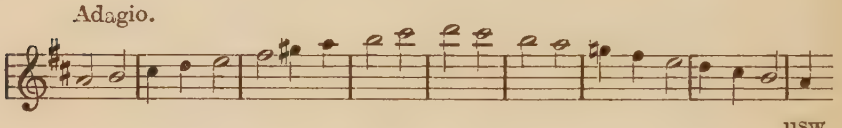
nicht wenig beigetragen haben soll. Die Krankheit nahm dermaßen zu, daß „dieser weltberühmte Virtuose" sich am 13. August 1722 zwei Stock hoch zum Fenster hinausstürzte, wobei er die Hüfte verletzte und den einen Fuß zweimal brach, welches jedoch bald wieder insoweit geheilt wurde, daß er — dieses jedoch sein ganzes Leben hindurch — ein wenig zu hinken genötigt war. Nach anderer Versicherung hatte dieser Sturz noch die besondere Veranlassung, daß, um den gegen die deutschen Kapellmitglieder unerträglich stolzen Mann ein wenig zu demütigen, einer der „untersten Ripienisten" aus der Kapelle ein Konzert, welches Veracini soeben vorgetragen, auf Pisendels Veranstaltung (der es dem betreffenden allerdings einstudiert hatte), unmittelbar darauf und zwar noch in des Königs Gegenwart spielen mußte und auch so gut spielte, daß der ganze Hof dem deutschen Ripienisten den Vorzug erteilte, was den ehrgeizigen Italiener nicht wenig verletzt haben mag. Veracini ging, da wiederholt geistige Störungen eintraten, von Dresden über Prag (wo er beim Grafen Kinsky Dienste nahm, wie später Tartini) nach Italien, um dort Genesung zu suchen, später nach London, wo er auch gegen 1750 (Fétis sagt in Pisa) in ärmlichen Verhältnissen starb."

Fürstenau kann „die Versicherung Anderer" nur einem Artikel in Cramers „Magazin" (gegr. 1783) entnommen haben, dessen Verfasser den betreffenden Vorfall also zwei Menschenalter später einzig noch vom Hörensagen gekannt und stark aufgebauscht haben wird[1]). Denn Quantz, der ja von 1718 bis zu seiner 1724 angetretenen Reise nach Italien ununterbrochen als Mitglied der kursächsischen Kapelle in Dresden lebte — er müßte sich denn gerade zur fraglichen Zeit vorübergehend in Warschau aufgehalten haben, wäre aber bei seiner Rückkehr von den Kollegen ganz sicher über die „Avanture" zwischen Pisendel und Veracini unterrichtet worden —, erwähnt ihrer nirgendwo, und auch ein sonst so wohl informierter Zeitgenosse wie Mattheson, auf dem wieder Gerber fußt, beschränkt sich in seiner „Critica musica" auf die kurze Mitteilung: „dieser weltberühmte Virtuose ist plötzlich närrisch und so rasend geworden, daß er am 13. August anno 1722 zwey Stockwercke hoch zum Fenster hinausgesprungen, wobey er sich den einen Fuß zweymahl und die Hüffte gantz entzwey gefallen hat".

Gegenüber Antonio Veracini und Giuseppe Valentini, den Begründern der toskanischen Geigerschule, die bereits besprochen wurden, sowie Francesco Maria Veracini kommen die beiden in Florenz geborenen und hauptsächlich dort wirkenden Violinisten Martino Bitti und Francesco Sozzi nur als Sterne zweiter Größe in Betracht. Denn Pietro Nardini, fraglos der

[1]) Damit erledigt sich wohl auch das Privatissimum über „Edelsinn und Manneswürde, Unmännlichkeit und Feigheit", das Wasielewski geglaubt hat dem Pisendel in Sachen Veracinis noch nach anderthalb Jahrhunderten ins Grab nachrufen zu müssen.

größte Florentiner Geiger im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts, kann als ein Zögling Tartinis nicht mehr der toskanischen Schule zugezählt werden, und über den gegen 1705 am Arno geborenen Giovanni Piantanida fließen die Nachrichten so spärlich, daß man nicht einmal weiß, wer sein Lehrer gewesen ist — er soll um 1782 in Bologna gestorben sein. Bitti ist mit mehreren Nummern in dem von Roger um 1715 zu Amsterdam herausgegebenen, jetzt allein noch auf dem British Museum vorhandenen Sammelwerk *Concerts à 5, 6, & 7 instruments . . . composez par Messieurs Bitti, Vivaldi & Torelli* vertreten, das mir jedoch ebenso wenig zugänglich war wie Bittis am gleichen Orte befindliche *Sonate a 2 Violini e Basso*, die zwischen 1710 und 1720 in London gedruckt sein mögen. Vier Solosonaten in alten Abschriften auf der Dresdner Bibliothek lassen einen tüchtigen Geiger, aber etwas blutarmen Musiker erkennen. Letzteres merkt man besonders an den langsamen Sätzen, deren umfangreichster sich damit beschäftigt, nachstehende langweiligen Tonleiterfolgen — noch dazu in der Oberstimme — bald vollständig, bald bruchstückweise abzuwandeln:



usw.

Dagegen stellt sich der anschließende, mit *Canzona* überschriebene und „fugierhafft" gehaltene Hauptsatz derselben Sonate (Cx 83) als vortreffliche Studie für das mehrgriffige Spiel dar.

Das schöne Neapel hat zwar in der Geschichte des Violinspiels niemals eine so wichtige Rolle innegehabt wie etwa Mantua, Venedig, Bologna und Rom oder später Turin, Padua und Genua, hat auch keinen epochemachenden Meister unseres Instrumentes hervorgebracht, um den sich eine Schule von ausgeprägter Eigenart kristallisiert hätte — und doch kommt dieser großen Musikstadt auch für unseren Gegenstand eine nicht zu unterschätzende Bedeutung zu. Das Zentrum der mit den Namen A. Scarlatti, Porpora, Feo, Leo, Jomelli, Piccini, Pergolesi, Paesiello, Cimarosa, Hasse usw. verknüpften „neapolitanischen Oper", zugleich der Wirkungskreis des großen kirchlichen Tonsetzers Francesco Durante, hatte in Theatern und Kirchen, Konservatorien und Ospedales einen Bedarf an Violinspielern zu decken, der zeitweise, zumal in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, sogar den von Venedig übertraf. Es war also nur natürlich, daß das Geigen in Neapel nicht so sehr nach der Richtung des Virtuosenhaften gepflegt wurde, sondern man das geigentechnische Rüstzeug mehr allgemein musikalischen Zwecken dienstbar zu machen suchte. So war hier eine Anzahl von tüchtigen Künstlern am Werke, deren Arbeiten die Entwicklung des Violin-

spiels ins Breite insgesamt vielleicht mehr gefördert haben als es einer einzelnen überragenden Persönlichkeit möglich gewesen wäre.

Zeitlich an der Spitze steht der um 1674 zu Neapel geborene und 1739 ebenda gestorbene Kirchen- und Opernkomponist Francesco Mancini, von dem bei Walsh in London *12 Solos for a Violin with a Thorogh Baß, carefully revis'd and corrected by Mr. Geminiani* erschienen sind. Da man nicht weiß, was an ihnen original ist und was Geminiani, der in solchen Dingen nichts weniger als pietätvoll zu verfahren pflegte, etwa verändert oder hinzugefügt hat, fällt es schwer, über diese „Solos" ein zuverlässiges Urteil abzugeben. In ihrer jetzigen Gestalt geben sie sich äußerlich als Nachahmungen der leichteren Nummern von Corellis op. 5.

Als Mancinis hervorragendster Schüler tritt uns der 1686 zu Neapel geborene und 1767 ebenda gestorbene Nicola Porpora entgegen, der trotz seiner zahlreichen anderweitigen Beschäftigungen — er hat ebenso viele geistliche wie dramatische Werke geschrieben, sich ebenso fleißig als Orchesterleiter wie als Gesanglehrer betätigt — bis zum Eintritt ins reifere Mannesalter einer der tüchtigsten Geiger der neapolitanischen Schule gewesen ist. Jedenfalls bezeugen seine Arbeiten, daß er sich sehr eingehend mit unserm Instrument beschäftigt hat, wenn sich sein Violinsatz für einen Streicher auch zuweilen recht spröde gibt. Das ist zwar bei den sechs *Sinfonie* (*Concerti*) *da camera a tre istromenti, op. 2* (1736) noch nicht der Fall, denn die sind bei aller Kraft und Männlichkeit recht, kantabel gehalten[1]), tritt aber in den Solosonaten vom Jahre 1754, seinem bedeutendsten Werk für die Geige, umso auffälliger in Erscheinung. Es besteht aus sechs Kirchensonaten, deren Kernsatz stets eine mehrgriffige Fuge bildet, und sechs weiteren, die sich in ihrem äußeren Wesen mehr der Gattung von Kammersonaten nähern.

Bei dem Worte „Fuge" darf man hier freilich nicht an die gewaltigen Schöpfungen J. S. Bachs und der norddeutschen Orgelmeister denken, sondern, mit Spitta zu reden, an jene „ältere Form der Fuge", welche bei den Legrenzi, Albinoni sowie deren Schülern und Nachahmern im Schwange war. Nur ist dem inzwischen aufgespeicherten technischen Rüstzeug entsprechend die geigerische Einkleidung bei Porpora viel reicher als dort; ja, die Ansprüche an die linke Hand betreffs der Mehrstimmigkeit sind so erheblich gestiegen, daß die von Alard, F. David, A. Schering und A. Moffat in ihre Sammlungen aufgenommenen Sonaten des Neapolitaners sich als besonders geeignete Vorstudien zu Bachs Meisterwerken für die unbegleitete Geige auch heute noch verwerten lassen. Die Sprödigkeit des Violinsatzes, speziell in den Fugen der Kirchensonaten, mag auch darauf zurückzuführen sein, daß Porpora, als er sie komponierte, nicht mehr selber gegeigt hat;

[1]) Eine ganz prächtige hat H. Riemann in seinem *Collegium musicum* unter Nr. 23 publiziert.

war er doch zur Zeit ihrer Publikation bereits ein hoher Sechziger. Sie sind seiner damaligen begabten Schülerin, der sächsischen Kurprinzessin Maria Antonia Walpurgis, die nicht nur wie eine berufsmäßige Künstlerin sang und Klavier spielte, sondern auch Opern dichtete und komponierte[1]), huldigend gewidmet. Daß ihr Bruder, Kurfürst Maximilian Joseph III. von Bayern, ein ganz vortrefflicher Arm- und Kniegeiger gewesen sein muß, merkt man zumal seinen zwölf Triosonaten für zwei Violinen und Baß an, welche die Dresdner Bibliothek handschriftlich besitzt, da sie zuweilen auch schon höhere Positionen aufsuchen und leicht ausführbare Akkorde besonders geschickt verwerten.

Zwei Jahre vor Porpora, also 1684, wurde zu Frattomaggiore bei Neapel der große Tonsetzer Francesco Durante geboren, den die heutigen Geiger freilich nur noch als Autor einer entzückenden d-moll-Arie kennen: ursprünglich ein *Solfeggio*, das Franz Ries in freier Bearbeitung seinen „Albumblättern" einverleibt hat. Indessen verwahren mehrere italienische Bibliotheken eine ganze Reihe von Werken, die Durantes dauerndes Interesse für unser Instrument bezeugen. Schon die acht *Concerti per Quartetto* auf der Dresdner Bibliothek genügen, um uns mit Bewunderung vor dem Künstler zu erfüllen. Mit ihren drei bis sechs Sätzen stellen sie Mitteldinge zwischen Grossokonzerten und Orchestersonaten dar und verzichten bemerkenswerterweise schon auf *Basso continuo*. Sie sind gleich meisterhaft im Tonsatz wie in der Form gestaltet, und alles darin klingt so herrlich, daß man insbesondere beim Lesen der langsamen Sätze mit ihrer edlen und ausdrucksvollen Melodik, eine ähnliche Freude empfindet wie früher bei den Kirchensonaten Caldaras. Äußerlich am brillantesten ist die erste Geige im letzten Konzert der Sammlung (*La pazzia*) behandelt, während man das vierte mit seinem „*Ricercare del 4⁰ tono*" als das musikalisch bedeutendste ansprechen wird. Außer Mozart hat unter dem Namen „Ricercar" vielleicht kein Zweiter eine so wohlklingende Instrumentalfuge geschrieben wie dieser in den Lexicis sonst nur als Vokalkomponist geführte Meister. Wenn man eines oder das andere seiner Quartett-Konzerte der unverdienten Vergessenheit entrisse, würde man zweifellos überrascht sein, in ihnen die Wiege so mancher musikalischen und geigerischen Floskel zu erkennen, die man bislang nur erst seinen Schülern und Nachfolgern zugeschrieben hat. Wie denn überhaupt die Einflüsse der neapolitanischen Schule auf das in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts völlig ausgebildete „neuere" Streichquartett trotz aller dankenswerten Vorarbeiten[2])

[1]) Vgl. Moritz Fürstenau (a. a. O., II, S. 185ff.).

[2]) Vgl. vor allem Ad. Sandberger, Zur Gesch. des Haydnschen Streichquartetts (1900, Ges. Aufs. 1922), Fausto Torrefranca über die Brüder Sammartini in der *Rivista Musicale Italiana* (II, 1913), Georges de St. Foix „*La Chronologie de l'oeuvre instrumentale de Jean Baptiste Sammartini*" (15. Sbd. der JMG.) und Robert Sondheimer „Giov. Batt. Sammartini (Zeitschr. für Musikw., 3. Jhgg. 2. Heft).

noch sehr der Aufhellung bedürfen. Die kammermusikalischen Werke von Durantes Schülern A. M. Sacchini (1734–1786) und Giov. Paesiello (1741–1816) fallen freilich geigentechnisch nur wenig ins Gewicht.

Dagegen muß in diesem Zusammenhang der fruchtbare Leonardo Leo (um 1694–1744) genannt werden, der neben kleineren Streicherkompositionen auch ein meisterhaftes Konzert für vier obligate Violinen und bezifferten Baß geschaffen hat. Es besteht aus vier Sätzen, deren erster (*Maestoso*) mehrfach durch sehr charakterische Zwischenspiele der vier Geigen *all' unisono* unterbrochen wird, während sie bei den Solostellen zumeist paarweise konzertieren. Mit seinem Halbschluß auf der Dominante bildet er die Einleitung zu einer Doppelfuge, die an Großartigkeit mit dem vorhin erwähnten Ricercar Durantes rivalisieren kann. Durch vier stark besetzte Violinchöre mit der entsprechenden Anzahl von Bässen und Orgelbegleitung ausgeführt, würde sie wie nur irgend eine Fuge aus einem Händelschen *Concerto grosso* zünden. Diesem imposanten Aufbau folgt als Gegensatz ein anmutiges Stück ariosen Charakters, und ein sehr lebendiges Allegro bildet den Abschluß des Werkes, auf das ich mit allem Nachdruck aufmerksam gemacht haben möchte. Weniger hoch steht trotz eines schönen *Larghetto cantabile* eine anmutige „*Sinfonia a 6*" für je zwei Violinen, Oboen und Hörner mit Cembalo, die sich handschriftlich auf der Universitäts-Bibliothek in Uppsala befindet.

Von den zahlreichen Schülern, die Leo in der Komposition unterwiesen hat, erweist sich für uns hauptsächlich der 1704 zu Neapel geborene und 1773 daselbst gestorbene Emanuele Barbella als wichtig. Zuerst von seinem Vater Francesco, der einige gar nicht übel geratene Sonaten hinterlassen hat, im Violinspiel unterrichtet, wurde er nach dessen frühem Tode ein Zögling von Tartinis Amanuensis Pasquale Bini; später soll er im Tonsatz noch der Lehre des Padre Martini in Bologna teilhaftig geworden sein. Er entwickelte sich zu einem der beliebtesten Autoren für unser Instrument, dessen Arbeiten im 18. Jahrhundert ähnlich gern gespielt worden sind wie z. B. die leichteren Vortragsstücke von Vieuxtemps, Wieniawski oder Raff im neunzehnten; was man nicht wird tadeln wollen. Denn wenn Barbella sich in satztechnischen Künsten auch nicht entfernt etwa mit Porpora messen konnte, so hatte er dafür gute geigerische Einfälle, wirksame Passagen und vor allem eine sinnfällige Melodik einzusetzen. Das ist schon an dem kleinen Wiegenlied *Tinna nonna*[1]) zu merken, dessen Wirkung noch durch die Geschicklichkeit erhöht wird, mit der Barbella es verstanden hat, aus dem bordunartigen Mitanstreichen leerer

[1]) In der von Burney überlieferten Originalfassung auch bei Deldevez im 2. Band als Nr. 13 der „*Oeuvres des Violinistes célèbres depuis Corelli jusqu' à Viotti*" abgedruckt. Danach sind die Neubearbeitungen des Stückes durch Dont, Moffat, Nachèz u. a. erfolgt.

Nachbarsaiten oder, wenn die Melodie solches nicht zuließ, aus dem Liegenlassen eines zur Harmonie passenden, gegriffenen Tones Kapital zu schlagen[1]). Dieses Klangmittels bediente er sich häufig auch schon in seinem Erstlingswerk, sechs Sonaten für zwei Geigen und Baß, sowie in den *Sei Duo per Violino e Violoncello, opera quarta.* Ganz reizende Sätze enthalten überdies die ohne Opuszahl erschienenen *Six Solos for a Violin and Bass or two Violins for Gentlemen Performers . . .*"

Wer jedoch nicht nur den liebenswürdigen, sondern auch den ernsthaften Barbella kennen lernen will, der nehme seine von Alard publizierte Es-dur-Sonate vor. Sie ist ein musikalisch und geigerisch gleich vornehmes Stück, das man in unsern Konzertsälen weit häufiger als bisher hören möchte[2]). Und nicht zu vergessen: in einer von dem Leipziger Thomaskantor Johann Gottfried Schicht angefertigten Abschrift befinden sich auf der Berliner Staatsbibliothek noch „*Sei Duetti a 2 Viole*" von Barbella, die zu dem Besten und Eigenartigsten gehören, was die Bratschenliteratur überhaupt aufzuweisen hat. Einem von fachkundiger Hand besorgten Neudruck dieser äußerst klangreichen Stücke, die freilich zwei in Doppelgriffen wohl beschlagene Spieler erfordern, kann nur das Wort geredet werden.

Von Barbellas Schülern verdient der um 1740 angeblich zu Neapel geborene und 1813 in London verstorbene Ignazio Raimondi erwähnt zu werden. Er hat zwischen 1760 und 1790 hauptsächlich in Amsterdam gewirkt, wo auch die meisten seiner Kompositionen erschienen sind, ging dann nach England und soll sich (Pohl „Mozart und Haydn in London," S. 45) an der Themse großer Beliebtheit als Violinspieler und Orchesterdirigent erfreut haben. Ich kenne von seinen Arbeiten — die Mehrzahl befindet sich auf dem British Museum — zwar nur den kleineren Teil; allein auch dieser schon läßt deutlich einen Tonsetzer erkennen, der unser Instrument auf das Vortrefflichste zu behandeln verstand. Ja, die sechs Solosonaten op. 3 sind von so brillanter geigentechnischer Aufmachung, daß Raimondi, wenn er sie selber einwandsfrei zu spielen imstande war, ein ganz vorzüglicher Virtuose gewesen sein muß; sie klettern in Läufen und gebrochenen Akkorden sehr oft bis in die 10. Lage hinauf und enthalten zahlreiche Gänge in Terzen und Sexten.

---

[1]) Burney (a. a. O.) sagt denn auch: „His tone and manner were marvellously sweet and pleasing, even without any other accompaniment than with the dronebass (Dudelsack-Baß) of an open string."

[2]) In seinem Buche „Die Violine und ihre Meister" meint Wasielewski: „Die von Cartier . . . mitgeteilte Violinsonate Barbellas ist ein höchst unbedeutendes Musikstück", und in einer dazu gehörigen Fußnote heißt es: „Eine Sonate von ihm in Alards *maîtres classiques.*" Da dies nun dieselbe, oben besprochene Es-dur-Sonate ist, so entsteht die Frage, welche von den beiden ganz gleichlautenden Fassungen Wasielewski wohl zu der Verurteilung des zweifellos sehr respektablen Stückes veranlaßt haben mag?

Ob und in welchem Grade ein Raimondi mit dem Vornamen Giovanni, von dem das Mailänder Konservatorium 13 Partiten und ein *Studio di Violino delle Partite di Raimondi* besitzt, mit dem vorstehend besprochenen Ignazio verwandt gewesen ist, war nicht festzustellen.

Auch der Opernkomponist Ignatio Fiorillo (1715 in Neapel geboren, 1787 zu Fritzlar in Hessen gestorben) der zwischen 1750 und 1780 Hofkapellmeister in Braunschweig, dann in Kassel war, ist ein Schüler von Leo und Durante gewesen. Er kommt für uns hauptsächlich als der Vater des 1753 in Braunschweig geborenen Federigo Fiorillo in Betracht, dessen 36 Kaprizen für die Violine allein sich auch heute noch hohen Ansehens erfreuen und namentlich in Angelegenheiten des Bogens zum eisernen Bestand unserer Literatur gehören. Seine übrigen Kompositionen – Sonaten, Geigenduette, Violinkonzerte, Streichquartette und Divertimenti – sind dagegen, soweit ich sie kenne, ganz veraltet. Nach Joh. Friedr. Reichardt lebte Federigo von 1780 ab in Polen, wurde 1782 Korrepetitor am Stadttheater zu Riga, wandte sich 1785 nach Paris, wo er in einem *Concert spirituel* auftrat, und ging dann nach London, wo er Bratschist des Salomon-Quartetts wurde und namentlich als solcher Anerkennung gefunden hat. Über seine weiteren Lebensschicksale ist so gut wie nichts Zuverlässiges bekannt; er soll nach 1823 in Paris gestorben sein.

Doch zurück nach dem italienischen Süden, wo 1710 zu Jesi in der Mark Ancona einer der genialsten Vertreter der neapolitanischen Komponistenschule, Giovanni Battista Pergolesi, geboren wurde, der aber leider schon 1736, erst 26 Jahre alt, in Pozzuoli bei Neapel starb. Nach H. M. Schletterer[1]) kam er bereits in zartem Knabenalter an das Konservatorium *dei Poveri di Gesù Christo*, wo er von einem gewissen Domenico de Mateis im Violinspiel unterrichtet wurde, vielleicht einem Verwandten der uns bekannten beiden Matteis. „Der junge Gianbattista übte unermüdlich, und seinem von einem genialen Zuge jetzt schon belebten Nachdenken gelang es, neue Schwierigkeiten und Tonverbindungen zu kombinieren, durch die er seine Mitschüler in Erstaunen setzte." Diesen Studien haben 30 Trios für zwei Violinen und Baß ihr Dasein zu verdanken, die Pergolesi 1732 noch als Schüler des Konservatoriums und eben erst 16 Jahre alt geworden, für seinen Gönner, den Prinzen Stegliano schrieb. 24 davon wurden in der Folge bei Bremner in London ediert. Man kann von ihnen nur in Ausdrücken der hellsten Freude und Bewunderung reden, denn einmal zeugt ihre geigerische Einkleidung überall von genauester Sachkenntnis, und zum anderen sind zahllose musikalische Gedanken und Einfälle in einer bei der Jugend Pergolesis doppelt erstaunlichen Art zu vollendeten

[1]) Vgl. dessen Studie „G. B. Pergolesi" im 2. Band der vom Grafen Paul Waldersee herausgegebenen „Sammlung musikalischer Vorträge". Leipzig 1880.

Kunstwerken geformt worden, an deren Wiege die Grazien Paten gestanden haben. Es wäre nur zu wünschen, daß die Musikwelt recht bald mit einer Gesamtausgabe dieser reizenden Gebilde bedacht würde, denn vorläufig sind wir hinsichtlich der Instrumentalmusik Pergolesis auf die fünf Trios angewiesen, die H. Riemann in seinem „*Collegium musicum*" und im ersten Heft seiner „Anthologie zur Illustrierung der Musikgeschichte" herausgab, denen sich eine von M. Hofmüller bearbeitete „Sonata a tre" in B-dur (bei H. Beyer und Söhnen in Langensalza) anschließt. Die von Ricordi in Mailand edierten „*12 Sonate per 2 Violini e Basso numerato liberamente ridotte per Violino e Pianoforte da A. Longo*" erweisen sich zwar als recht geschickte Uebertragungen, erwecken aber doch vom Original sehr erheblich abweichende Klangvorstellungen[1]).

Von Pergolesis jüngerem Mitschüler bei Feo und Durante, dem namhaften Kirchen- und Opernkomponisten Nicola Jommelli (1714–1774) ist uns auch eine stattliche Reihe selbständiger Instrumentalwerke erhalten. Unter ihnen sind zwei *Divertimenti* bemerkenswert, die sich handschriftlich auf der Schweriner Bibliothek befinden: eines für Streichquartett – 1766 geschrieben –, besteht aus acht Sätzen, deren jeder merkwürdigerweise eine andere Tonart aufweist; eines aus Es-dur für zwei Violinen, Viola, zwei Hörner und Baß ist mit seinen bloß zwei Sätzen möglicherweise als Torso zu betrachten. Beide Stücke zeugen von der vielseitigen Begabung ihres Autors. Geradezu wie eine Vorausnahme des Mittelsatzes von Beethovens G-dur-Klavierkonzert wirkt es, wie in der zweiten Nummer des ersten Divertimentos die verschiedenen Strophen eines von den beiden Geigen angestimmten milden Klagegesanges durch kraftvoll finstere Ritornelle abgelöst werden. (Offenbar ist dafür chorische Besetzung vorgesehen gewesen, da in der Partitur der Vermerk *Violoncelli* steht.) Wieder das zweite Divertimento mit seinem „singenden" Allegro würde wohl mancher für ein in glücklicher Stunde geborenes Werk von Mozart halten. Wahrscheinlich hat es Jommelli während seines langjährigen Aufenthaltes in Stuttgart geschrieben.

Turin hat während des 17. Jahrhunderts weder musikalisch noch insbesonders geigerisch eine nennenswerte Rolle gespielt, bis der 1676 im Piemontesischen geborene und 1763 zu Turin verstorbene Giov. Batt. Somis (Ardy) sich daselbst niederließ. Er war, wie wir bereits wissen, ein Schüler von Corelli und Vivaldi, hat also die Einflüsse der Geigerschulen von Rom und Venedig in seiner Person vereinigt. Die Mehrzahl der von ihm zwischen 1722 und 1734 gedruckten Kompositionen scheint zwar verschollen zu sein, indessen reichen auch die übrig gebliebenen völlig aus, um eine klare Vorstellung von seiner Schreibweise zu gewinnen. Es

[1]) Leider war es nicht möglich, Pergolesis *Concerto per Violino* kennen zu lernen, das sich Eitner zufolge in handschriftlichen Partituren auf den Bibliotheken der Konservatorien von Mailand und Neapel befindet.

sind dies je zwölf Soloviolinsonaten op. 4 und op. 6; unter den Signaturen Cx 42 und Cx 869 verwahrt die Dresdner Bibliothek in Abschriften überdies zwei Solokonzerte *del Sig. Gio. Batt. Somis Ardy*. Dann hat Corette (a. a. O.) die Violinstimme eines Allegro und eines Largo abgedruckt, die freilich beide, da kein Vorname angegeben ist, auch von Gianbattistas jüngerem Bruder Lorenzo Ardi *Turinese* herrühren können. Geigerisch bedeutsam gibt sich unter ihnen nur das sechste Werk des piemontesischen Meisters; hier sind z. B. die geigentechnischen Anforderungen des ersten Satzes der 2. Sonate kaum geringer als die im ersten Allegro des Teufelstrillers von Tartini. In drei Sonaten besteht der letzte Satz aus einem menuettartigen *Gratioso primo* (Dur) und *secondo* (Moll). Jedes Gratioso wird variiert, und *una altra Variatione del primo* bildet die Coda des jeweiligen Stückes. Der Schlußsatz der 7. Sonate, mit Wiederholungen an die 160 Takte betragend, ist eine der längsten Kompositionen im lombardischen Geschmack. Als reizendes, ebenfalls ziemlich weit ausgesponnenes Stück lernen wir in dem Finale der 10. Sonate ein „Tambourin" über dem von Anfang bis zu Ende *Tasto solo*, d. h. nur vom Violoncell anzustreichenden kleinen g kennen. Im Mittelteil, der in g-moll steht, beteiligt sich dann auch die Solostimme mit einem liegenden d' am Orgelpunkt. Ohne weiteres läßt sich erkennen, daß dieses Stück von Somis dem auch heute noch öfters gespielten Tambourin seines Schülers Leclair in dessen D-dur-Sonate (*La chasse*) zum Vorbild gedient hat. Zwei sehr schöne Sätze von G. B. Somis — *Poco adagio* und *Allegro* in B-dur — gab endlich G. Jensen bei Schott im dritten Heft seiner „Klassischen Violinmusik" heraus.

Allen auf uns gekommenen Nachrichten zufolge muß Somis als darstellender Künstler für seine Zeit Außerordentliches geleistet haben; schrieb doch der *Mercure de France* nach seinem Auftreten im Pariser *Concert spirituel* (1733), daß *le sieur Somis, fameux joueur de Violon du roy de Sardaigne, a exécuté différentes sonates et concertos dans la dernière perfection*. Ja selbst 1760 noch rühmt ihm Hubert Le Blanc in seinem wunderlichen Büchlein *Défense de la basse de Viole* nach[1]), daß er der „Inhaber des schönsten Bogenstrichs in Europa war und die Fähigkeit besaß, Töne so lange auszuhalten, bis einem der Atem ausging."

Die Stellung, die Somis in der Geschichte des Violinspiels einnimmt, verdankt er aber weder seinen Kompositionen noch den Lorbeern, die er s. Z. in aller Herren Ländern eingeheimst, sondern in erster Linie der Lehrtätigkeit, welche er über ein Halbjahrhundert lang als Leiter der von ihm in Turin begründeten piemontesischen Geigerschule ausgeübt hat. Aus ihr sind viele bedeutende Violinspieler, so Francesco Chiabran, Gasparo Fritz, Felice Giardini, Giov. Pietro Ghignone,

[1]) Vgl. oben S. 166.

J. M. Leclair und Gaetano Pugnani hervorgegangen, die alle uns noch mehr oder minder ausführlich beschäftigen werden.

Wahrscheinlich ist auch Lorenzo Ardy *Turinese*, von dem die Dresdner Bibliothek unter Cx 40 ein Solokonzert und unter Cx 41 ein *Concerto a 4* besitzt, ein Schüler seines älteren Bruders Gianbattista gewesen. Die beiden Stücke sind aber musikalisch ganz unbedeutend, wenn auch im Finale des zweiten die erste Geige mitunter recht brillant in Tonleiterpassagen konzertiert. Dagegen hat A. Moffat in seiner „Meisterschule der alten Zeit" unter Nr. 16 eine G-dur-Sonate von Lorenzo Somis herausgegeben, die sich mit ihrem frischen Schluß-Allegro vortrefflich zu Studienzwecken eignet.

Ein vorzüglicher Violinist scheint auch Kaspar Fritz gewesen zu sein, der 1716 in Genf geboren wurde, nach Studien bei Somis wieder dahin zurückkehrte und 1782 in seiner Vaterstadt gestorben ist. Es werden ihm ähnliche geigerische Tugenden wie seinem Lehrer nachgerühmt, und auch als Tonsetzer ist er den Besten seiner Zeit beizuordnen. Das beweisen schon die *Sei Sonate a quattro stromenti . . . opera prima* sowie zwölf Sonaten für zwei Geigen und Baß, die sich handschriftlich auf der Universitätsbibliothek von Uppsala befinden. Stellen sie auch nur bescheidene Ansprüche an das technische Können, so enthalten sie doch durchwegs kernige, gesunde Musik. Wesentlich schwieriger sind die zwölf Solosonaten op. 2 und op. 3, in deren raschen Sätzen Fritz das Passagenwesen zu einem erheblichen Teil noch aus dem geigerischen Rüstzeug seines Lehrmeisters bestritten hat, während die langsamen ein so tiefes musikalischs Empfinden atmen, daß man keinen Geringeren als Tartini für ihren Autor halten könnte. Das gilt namentlich von einem g-moll-Adagio, das der 2. Sonate aus des Schweizers „*Produzzione terza*" angehört. Der 6. Sonate desselben Werkes ist auch das überaus frische, kraftvolle Allegro bei Cartier entnommen. Gar an den höchst bedeutsamen *Sei Sinfonie a più strumenti da Gasparo Fritz di Ginevra, op. 6* darf niemand vorübergehen, der sich eine Geschichte dieser Musikgattung zur Aufgabe gestellt hat[1]).

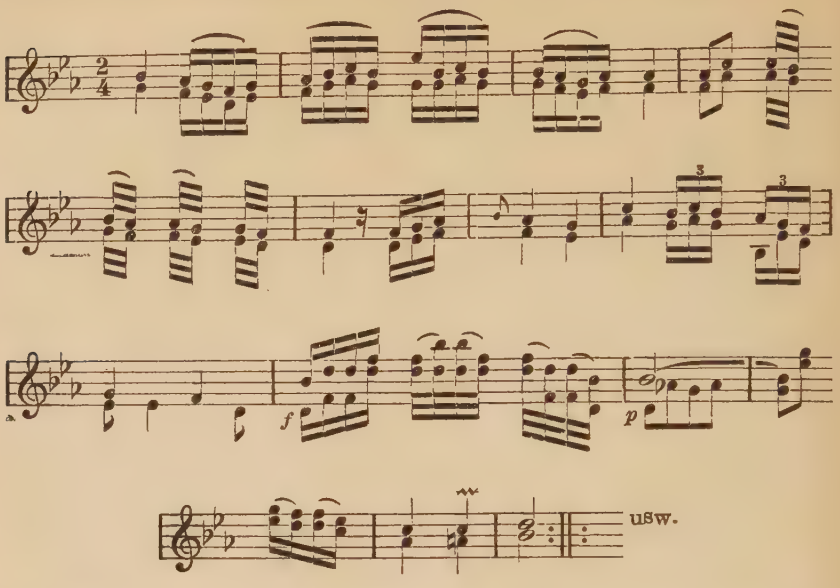
Neben Leclair, der als Vollblutfranzose erst im 8. Hauptstück besprochen werden soll, gilt mit Recht Gaetano Pugnani als der bedeutendste Geiger aus Somis' Schule. 1731 in Turin geboren, ist er nach beendeter Lehrzeit bei diesem auch eine Zeitlang der Unterweisung Tartinis teilhaftig geworden, hat also, wie Somis die Einflüsse der römischen (Corelli) und der venezianischen (Vivaldi), so auf sich die der piemontesischen und der Paduaner Schule wirken lassen, ein Umstand, der für die fernere

[1]) K. Nef, Gesch. d. Sinfonie und Suite (1921) erwähnt ihn S. 270 nur summarisch mit „bescheidenen Beiträgen". Burney (Reise I 39) hörte ihn noch als Siebziger „mit bewunderungswürdig schönem Bogenstrich und Ausdruck eines seiner schweren, aber durchweg gefälligen Solos spielen". Damals (1772) harrten seine Sinfonien noch der Drucklegung.

Entwicklung des Violinspiel von großer Tragweite werden sollte. Schon als Zwanzigjähriger zum Vorgeiger in die Hofkapelle seiner Vaterstadt berufen, begab Pugnani sich zwischen 1754 und 1770 auf Konzertreisen, die ihn bis nach London führten, wo er längere Zeit als Konzertmeister an der italienischen Oper wirkte; 1770 wurde er Hofkapellmeister zu Turin und ist als solcher dort 1790 gestorben.

Die mir zu Gesicht gekommenen Instrumentalkompositionen Pugnanis – es sind etwa zwei Dutzend Ouverturen und Sinfonien, von welch letzteren manche, obzwar sechs und sieben Stimmen aufweisend, von ihm seltsamerweise „Quintetti" benannt wurden, drei Streichquartette (mit Basso continuo), 24 Solosonaten, ebenso viele Trios für zwei Violinen und Baß, vier Geigenduette – lassen einen regen, schaffenden Geist erkennen, der es mit der Würde der Kunst außerordentlich ernst nahm und infolgedessen unser Instrument nur mit entsprechenden Aufgaben bedachte[1]). Aber ein origineller Kopf ist er nicht gewesen; vielmehr leiden gerade seine ehedem am meisten gespielten Arbeiten – und das waren entschieden die Solo- und Triosonaten – unter einer gewissen Neutralität der Themenbildung, die mit daran Schuld trägt, daß sie in unseren Konzertsälen nicht mehr so häufig erscheinen, wie sie es im Hinblick auf ihre meisterhafte geigerische Einkleidung verdienten. Denn ein Stück wie die E-dur-Sonate, welche Alard seiner Sammlung als 15. Nummer einverleibt hat, vermag bei virtuoser Ausführung zweifellos auch heute noch großen Eindruck zu machen. Sogar zündende Wirkung erzielt, wer sich dabei der von Ricordi in Mailand edierten *Sei Sonate per Violino e Basso da G. Pugnani* bedient, welche durch die genannte E-dur-Sonate eröffnet werden. Der Bearbeiter derselben, Enrico Polo, hat nämlich deren Solopart an den vom Autor durch Fermaten kenntlich gemachten Stellen in überaus geschmackvoller Weise mit Kadenzen und sonstigen Ornamenten ausgeziert, überdies eine Klavierbegleitung daruntergelegt, die befriedigender klingt als die etwas nüchtern ausgefallene von Alard; alles Vorzüge, die dem Turnier Meister viele neue Verehrer zuführen dürften. Gar nicht übel geraten ist auch die Bearbeitung einer E-dur-Sonate aus Pugnanis op. 6, die G. Jensen bei Schott herausgegeben hat. Sie erweist sich als identisch mit der ersten von drei Sonaten, welche man im dritten Band von C. Wittings „Kunst des Violinspiels" (Holle, Wolfenbüttel) abgedruckt findet. Unter einer gewissen Physiognomielosigkeit der Gedanken leiden auch Pugnanis sonst ganz vortrefflich gearbeitete *Sei Sonate, opera III.* Geigentechnisch jedoch gehen sie insofern über die vorstehend besprochenen hinaus, als in ihnen dem Terzen- und Sextenspiel ein größeres Betätigungsfeld eingeräumt wird, so namentlich in der 2. Variation eines Andante der 2. Sonate:

[1]) Auf seine Bedeutung für die Entwicklung der neueren Sinfonie wies kürzlich R. Sondheimer in mehreren Aufsätzen im Vorbeigehen hin.



Pugnanis Violinkonzert (Es-dur), das sich in einer Abschrift von F. W. Rust auf der Brüsseler Bibliothek befindet, habe ich leider nicht gesehen; indessen teilt Schering (a. a. O., S. 170) wenigstens den Anfang vom ersten Solo des Kopfsatzes mit. Danach scheint es an das Terzenspiel ebenfalls schon recht erhebliche Anforderungen zu stellen.

Von ziemlicher Bedeutung für die Geschichte der Orchesterformen sind Pugnanis Sinfonien oder vielmehr „Quintetti", deren die Berliner Schloßbibliothek nicht weniger als fünfzehn in alten Abschriften besitzt. Für unseren Gegenstand erweist sich darunter am wichtigsten eine *Sinfonia concertata* (B-dur) in einer mir sonst nirgends vorgekommenen Besetzung[1]): je zwei *Violini principali, obligati* und *ripieni* — also zusammen sechs —, je zwei Violen, Oboen und Hörner, dazu Violoncell und Baß. Leider geben die Abschriften keinerlei Auskunft über die Entstehungszeit dieser Werke; manches darin klingt aber schon ganz deutlich an die Wiener Frühklassiker an[2]).

Wie Somis verdankt auch Pugnani das Fortleben seines Namens in der Musikgeschichte weniger seinen Leistungen als Tonsetzer und Virtuose als vielmehr der Lehrtätigkeit, die er von

[1]) Daß sie von der Aufstellung des Turiner Orchesters in der Hofkirche während der Messe auf drei Emporen herrührt, ergibt sich aus Burney (Reise I 42), der dort Pugnani auch noch spielen hörte (ibid. S. 49).

[2]) Sondheimer (Zs. f. MW. IV 465), der auch Trios von ihm aus der Basler Sammlung Sarrazin kennt, datiert op. 5 und 8 (in London gedruckte Sinfonien) auf „Mitte der sechziger Jahre", da Op. 9 nachweisbar 1769 in Paris erschienen ist.

seiner Seßhaftwerdung an bis zu seinem Tode, also ein volles Menschenalter lang, in Turin ausgeübt hat. Er ist neben Somis und Tartini, die ihm Lehrer und Vorbilder waren, der erfolgreichste italienische Geigenpädagoge des 18. Jahrhunderts gewesen. Unter seinen vielen Zöglingen seien nur hervorgehoben: Gioachino Traversa, Anton Janitsch, Luigi Borghi, Antonio Bartolomeo Bruni, Felice Radicati, Giov. Battista Polledro sowie sein Lieblings- und Meisterschüler Giov. Battista Viotti. Da letzterer jedoch nach genossener Ausbildungszeit und einer nur wenige Jahre dauernden Anstellung bei der Turiner Hofkapelle sein Vaterland verließ, um nur noch einmal (1783) auf kurze Zeit dahin zurückzukehren, er seinen Weltruf vielmehr im Auslande begründete und die entscheidende Periode seines Lebens in Paris verbrachte, soll er auch erst in Zusammenhang mit dem französischen Violinspiel besprochen werden.

Wir können uns also gleich dem um 1745 im Piemontesischen geborenen G. Traversa zuwenden, von dem man jedoch nicht weiß, wo und wann er gestorben ist. Nach Fétis soll er ein vorzüglicher Virtuose gewesen sein, der zur Zeit seines Auftretens im *Concert spirituel* (1770) an Lebendigkeit des Vortrags alle in Paris ansässigen Geiger übertroffen habe. Nicht eben blendend ist es um seine Kompositionen bestellt, etwa die sechs Solosonaten op. 2 und sechs konzertanten Streichquartette auf der Bibliothek des Berliner Schlosses. In den raschen Ecksätzen der Sonaten, die technisch von mittlerem Schwierigkeitsgrad sind, ist Traversa offensichtlich bemüht, die Art seines Lehrers nachzuahmen, während er in den langsameren zumeist an sich melodiöse Themen ohne sonderliche Erfindungskraft variiert. Zum Lobe seiner Quintette vollends kann man höchstens sagen, daß sie in der Oberstimme etwa den Leistungen Karls von Dittersdorf auf diesem Gebiete die Wage halten.

Der 1753 in der Schweiz geborene Anton Janitsch scheint überhaupt keine Kompositionen für die Violine veröffentlicht zu haben; dagegen soll er nach Schubart[1]), der ihn als Konzertmeister des Fürsten von Oettingen-Wallerstein hörte, ein in allen Sätteln gerechter Geiger gewesen sein. Er ist 1812 als Kapellmeister des Grafen Burg zu Steinfurt gestorben.

Nicht viel besser sind wir über die Schicksale des Luigi Borghi unterrichtet: man weiß höchstens, daß er 1774 als Geiger, 1777 als Violaspieler in London erfolgreich auftrat und sich 1784 an der Händelfeier daselbst beteiligt hat; indessen scheint er eine Zeitlang auch in der Münchener Hofkapelle angestellt gewesen zu sein. 18 Solosonaten (op. 1, 4 u. 5) von ihm, sowie drei als op. 2 gedruckte Konzerte und zwei handschriftliche auf der Münchener Bibliothek lassen ihn jedoch ohne weiteres als ernst zu nehmenden Tonsetzer erkennen. Bei nicht großen technischen Ansprüchen

[1]) „Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst," Wien 1806, S. 168.

eignet seinen Arbeiten jugendliche Frische, die bisweilen geradezu Mozartisch anmutet. In den Rondos der Sonaten op. 1, 6 und 5, 5 macht er ausgiebigen Gebrauch vom *ondeggiando*, auch die Allemande der von Alard publizierten D-dur-Sonate op. 5, Nr. 1 steht zum größten Teil unter dem Zeichen dieser Strichart. Uebrigens ist diese im $\frac{3}{8}$Takt stehende Presto-Allemande — im Gegensatz zu dem alten Schreit- und Reigentanz in gerader Mensur — eines der frühesten Beispiele von der Uebertragung des namentlich in den österreichischen Alpenländern beliebten Schnellwalzers („Deutscher") ins Italienische, dem alsbald die ebenfalls im Tripeltakt stehenden Allemanden und Tirolesen Campagnolis und Brunis sowie das *alla Tedesca* Beethovens auf dem Fuße folgen sollten. Zwei hübsche Sonaten aus Borghis op. 5 hat G. Jensen bei Schott herausgegeben, weitere sechs Divertimenti und sechs Geigenduos sprechen für den künstlerischen Ernst und die kompositorische Begabung des Mannes.

Eine ganz eigenartige Stellung unter Pugnanis Schülern nimmt der 1778 zu Turin geborene Felice Radicati ein. Von einigen Konzertreisen abgesehen, scheint er zwischen 1805 und 1815 dauernd in der österreichischen Hauptstadt gelebt zu haben, offenbar mit der Absicht, deutsche Kammermusik an der Quelle zu studieren. Das geht aus einer großen Anzahl von Instrumentalwerken hervor, die in Wien entstanden und dort lebenden Künstlern und Mäzenen gewidmet sind, so die Geigenduette op. 3 dem Grafen Ludwig Eszterházy, drei Streichtrios op. 7 dem Grafen Moritz von Fries, drei Streichquartette op. 16 dem *Docteur en Musique Mr. Joseph Haydn* usw. Die Wiener „Gesellschaft der Musikfreunde" besitzt denn auch Radicatis Kammermusikwerke nahezu vollständig. Es tut sich in ihnen ein satztechnisch wohlbewanderter Musiker kund, der eifrig bemüht war, die gleiche Tonsprache wie seine großen Wiener Zeitgenossen zu reden; nur daß dazu die geistigen Kräfte nicht völlig ausreichten und der Verwirklichung seines Wollens der spezifische Geiger im Wege stand, der nicht umhin konnte, stets an „dankbare Parte" für den persönlichen Gebrauch zu denken. Von Stücken wie der *Grande Sonate pour le Violon avec accompagnement d'un Alto* (op. 9) und dem Streichquintett in Es-dur (op. 27) kann man trotzdem nur mit hoher Anerkennung sprechen. Radicati, der auch ein ausübender Künstler von Rang gewesen sein muß, hat von 1815 ab eine Zeitlang als Geigenlehrer am *Liceo musicale*[1]) und als erster Violinist an S. Petronio in Bologna gewirkt; auch soll er vorübergehend Orchesterdirektor des dortigen Theaters gewesen sein, das seine Oper *Riccardo cuore di leone* zur Aufführung brachte. Dann lebte er wieder in Wien, wo er 1823 bei einem Sturz aus dem Wagen tödlich verunglückt ist.

[1]) Dort hat er den namhaften Geiger Giuseppe Ghebart, 1796 in Piemont geboren, ausgebildet.

Die Laufbahn eines anderen Geigers aus der piemontesischen Schule weist insofern eine gewisse Aehnlichkeit mit der von Radicati auf, als auch er die für seine künstlerische Rangstellung entscheidenden Jahre in einer deutschen Residenz verbracht hat: der 1781 zu Piova bei Turin geborene Giovanni Battista Polledro, dem noch das Glück zuteil wurde, von dem 1798 verstorbenen Pugnani unterrichtet zu werden, als dessen bester Schüler nach Viotti er gelten darf. Er war freilich von M. Coldarero und G. Vai vorher schon in Asti wohl vorbereitet worden. Nach vorübergehenden Anstellungen in Mailand und Bergamo begab er sich auf ausgedehnte Konzertreisen bis nach Moskau, wo er mehrere Jahre lang als Soloviolinist in den Diensten eines Fürsten Tatischeff gestanden haben soll. Auf der Rückfahrt von Rußland spielte er in verschiedenen Städten Deutschlands, Oesterreichs und Hollands mit solchem Erfolge, daß er 1814 als Konzertmeister für die Hofkapelle in Dresden gewonnen wurde. Wie hoch man hier seine Leistungen einschätzte, geht schon daraus hervor, daß er dauernd dasselbe Gehalt — 1500 Thaler jährlich — wie seine beiden ihm vorgesetzten Kapellmeister Francesco Morlacchi und C. M. von Weber, 500 Taler mehr als der Kirchen-Musikdirektor Franz A. Schubert bezog. 1824 kehrte Polledro nach Italien zurück, da ihn der zu Turin residierende König Carlo Felice von Sardinien zum Generaldirektor seiner Hofmusik ernannt hatte, und ist in dieser Eigenschaft 1853 an seinem Geburtsort gestorben.

Polledros Werke, die ihn als einen sehr soliden und doch ungemein eleganten Geiger kennzeichnen, bestehen aus drei Konzerten, drei variierten Stücken für Violine mit Orchester, drei *Trios brillants* für zwei Geigen und Baß, einigen Violinduetten und den *Esercizj piacevoli per Violino solo composti e dedicati ai Sign. Dilettanti da J. B. Polledro, primo Violino al servizio di S. M. il Re di Sassonia.* Mit Ausnahme der Geigenduos op. 11, die er bei Mechetti in Wien herausgab, sind seine Kompositionen bei Breitkopf & Härtel erschienen. Sie stehen in der Behandlung des Solopartes etwa in der Mitte zwischen Rode und de Bériot, nur daß sie manchmal erheblich größere Ansprüche an die Technik der linken Hand stellen. Für den Konzertsaal sind sie zwar wegen ihres veralteten Stils endgültig verloren, doch lassen sich einige Stücke noch sehr gut in der Studierstube verwerten. So die Variationen op. 3 über das in Paesiellos Oper *La Molinara* eingelegte Volkslied *Nel cor più non mi sento*, das auch R. Kreutzer und Paganini bearbeitet haben, und die Variationen op. 8 in d-moll. Unberührt vom Zeitgeschmack sind dagegen Polledros Etuden geblieben, von denen H. Schradieck eine neue Ausgabe bei Breitkopf & Härtel veranstaltet hat. Sie gehören mit zum Besten und Förderlichsten, was wir auf diesem Felde der Violinliteratur besitzen.

Vermutlich ist auch der Graf Benevento di San Rafaele, der sich auf dem Titelblatt eines seiner drei Sonatenbücher, zu je sechs Nummern ausdrücklich *Amatore Virtuoso di Thurino* nennt,

aus Pugnanis Schule hervorgegeangen. Seine raschen Sätze geben sich ungemein frisch und weisen im Laufwerk schon das volle technische Rüstzeug des späteren Nardini, sogar mit etwas modernerem Gepräge, auf. Hinsichtlich der kunstvolleren Strucharten sowie des mehrgriffigen Spiels stellt er vollends kaum geringere Ansprüche als Gaviniés. Aber auch den langsamen Sätzen des Grafen — zumeist Themen mit nachfolgenden Variationen — ist Gutes nachzurühmen: sie sind von einer aus dem Instrument herausgeborenen Sangbarkeit, die wieder auf einen trefflichen Darsteller schließen läßt. Ueber San Rafaeles Lebensgang fehlen fast alle zuverlässigen Nachrichten; er wird aber wohl längere Zeit in Paris gelebt haben, da seine sämtlichen Geigenkompositionen dort erschienen sind[1]).

Die in weiteren Kreisen häufig anzutreffende Meinung, daß Rauflust vormals ein ausschließlich dem deutschen Studenten anhaftendes Merkmal gewesen sei, wird am anschaulichsten durch den am 8. April 1692 zu Pirano in Istrien geborenen Giuseppe Tartini widerlegt, der 1710 nach Padua kam, um an der dortigen Universität Rechtswissenschaften zu studieren, seine ersten Semester aber hauptsächlich auf dem Paukboden verbrachte: als die beste Klinge gefürchtet, liebäugelte er eine Zeitlang sogar mit der Absicht, sich als Fechtmeister durch die Welt zu schlagen. Das Schicksal wollte es jedoch anders: von seinen Eltern ursprünglich für den Priesterstand bestimmt, hatte Giuseppe zunächst die Schulen der geistlichen Stifte seiner Vaterstadt und Capo d' Istrias besucht, auf denen er auch Unterricht in der Musik erhielt. Wer dabei sein besonderer Lehrer im Violinspiel gewesen ist, wissen wir nicht, dürfen jedoch annehmen, daß Tartini schon ein recht beträchtliches Können nach Padua mitbrachte. Denn erstlich bringt es nur derjenige dermaleinst zu wahrhaft großen Leistungen auf unserem Instrument, der bereits früh etwas gelernt hat; zweitens wird uns berichtet, daß Tartini als Student nicht nur Fechtstunden gab, sondern sich von Anfang an auch als Violinlehrer einen Zuschuß zum väterlichen Wechsel erwarb. Als solcher gewann er bald das Herz einer seiner Schülerinnen, der Nichte des Kardinals Giorgio Cornaro, Erzbischofs von Padua, und ließ sich, eben erst 20 Jahre alt geworden, mit ihr heimlich trauen. Als dies dem erzürnten Oheim zu Ohren kam, ließ er Tartini wegen Entführung einer Minderjährigen gerichtlich verfolgen. In Pilgertracht verkleidet entkam der Geiger jedoch nach Assisi, wo er am Franziskanerkloster einen Künstler unter dem schlichten Namen *Padre Boëmo* tätig wußte, den er wohl schon von Padua her kannte, als dieser daselbst noch das Amt eines *Regens chori* an S. Antonio versehen hatte: der 1684 zu Nimburg in Böhmen geborene Bohuslaw Czernohorsky, ein seiner Zeit hochgeschätzter

[1]) Burney berichtet 1772 (Reise I 42), daß „der berühmte Graf Benevento" damals ohne herzogliche Anstellung in Turin gelebt habe.

kirchlicher Tonsetzer, der während seines späteren Wirkens in Prag u. a. auch Gluck unterrichtet hat und 1740 auf einer Reise nach Italien in Graz gestorben ist. Hauptsächlich der Fürsprache dieses vortrefflichen Mannes scheint Tartini es verdankt zu haben, daß ihm die Mönche von Assisi Zuflucht hinter ihren Mauern gewährten und ihn auf diese Weise den Nachstellungen seiner Verfolger entzogen. Czernohorsky wurde auch Tartinis Lehrer in der Komposition und hat als solcher wohl das meiste dazu beigetragen, daß der Flüchtling Jura und Fechtkunst an den Nagel hing, um sich endgültig und ausschließlich der Musik zu widmen. Mit Feuereifer nahm er sein während der aufregenden Ereignisse etwas vernachlässigtes Violinspiel wieder auf und hatte die Genugtuung, daß sich durch seine Mitwirkung die Sonntagsmessen seiner Gastgeber alsbald zu kleinen Musikfesten für Assisi und Umgebung gestalteten.

Wie Johann Adam Hiller[1]) erzählt, wäre Tartinis verborgener Aufenthalt bei den Franziskanern ohne einen seltsamen Zufall wohl kaum entdeckt worden. „Als er einst, an einem Feste, in der Kirche auf dem Chore die Violine spielte, hob ein heftiger Windstoß den Vorhang des Orchesters auf und hielt ihn eine Weile in die Höhe, so daß er von dem Volke in der Kirche gesehen werden konnte. Ein Paduaner, der sich unter diesem befand, erkannte ihn und verrieth, als er nach Hause kam, den Aufenthalt des Tartini. Diese Neuigkeit kam sogleich seiner Frau und auch dem Cardinale zu Ohren. Der Zorn bey dem letzteren hatte sich mittlerweile gelegt, und Tartini ward von nun an der bescheidenste, demüthigste und frömmste Mensch, der er auch bey den widerwärtigsten Zufällen des Lebens unveränderlich geblieben ist. Bald nach seiner Zurückkunft ging er mit seiner Frau nach Venedig, wohin er verschrieben war, um in einer Akademie zu spielen, welche in dem Palaste der Donna Pisana Mocenigo dem damaligen Königl. Churprinzen von Sachsen zu Ehren angestellt ward. Hier fand Tartini den berühmten Violinisten Veracini aus Florenz, dessen kühne und dem Tartini ganz neue Spielart ihn so erstaunt machte, daß er trotz des Ruhmes, den er vor sich hatte, den folgenden Tag Venedig zu verlassen beschloß. Er schickte seine Frau zu seinem Bruder nach Pirano und begab sich nach Ancona, um den Gebrauch des Bogens zu studieren, um es dem Veracini je eher je lieber gleich zu thun[2])."

Hat das Zusammentreffen mit Veracini wirklich den unmittelbaren Anlaß gegeben, daß Tartini sich zu erneuten Studien auf längere Zeit nach Ancona zurückzog, so kann er unmöglich, wie Hiller angibt und ihm vielfach nachgeschrieben wird, daselbst schon 1714 das Phänomen des dritten Klanges entdeckt haben,

[1]) „Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler" (Leipzig 1784, S. 271).

[2]) Vgl. hierzu die Ausführungen betr. Veracini oben S. 231.

das unter seinem Namen in der Lehre vom Schall heute noch fortlebt; denn in jenem Jahre weilte er ja noch bei den Mönchen von Assisi. Wahrscheinlich wird die Entdeckung also erst einige Jahre später in Ancona erfolgt sein[1]).

Tartini muß während seines freiwilligen Exils mit beispielloser Energie und Folgerichtigkeit an seiner künstlerischen Ausbildung gearbeitet haben, sonst wäre sein schneller Aufstieg zur europäischen Berühmtheit nicht zu verstehen. Zunächst treffen wir ihn 1721 als Vorgeiger des Orchesters von S. Antonio in Padua wieder, von wo er im Frühjahr 1723 einen Ruf nach Prag erhielt, um daselbst die sich eines großen Rufes erfreuende Privatkapelle eines Grafen Kinsky zu leiten, der eine Zeit auch Veracini angehört haben soll, nachdem er Dresden verlassen. Dann verdanken wir Quantz, der bei der Prager Aufführung von Joseph Fuxens Oper *Constanza e fortezza* anläßlich der Kaiserkrönung Karls VI. (Juli 1723) im Orchester mitspielte, die folgende Schilderung in seinem „Lebenslauf[2])": „Bey diesem Aufenthalt in Prag hörte ich auch den damals bey dem Grafen von Kinsky in Diensten stehenden berühmten welschen Violinisten Tartini. Dieser war in der That einer der größten Violinspieler. Er brachte einen schönen Ton aus dem Instrumente. Finger und Bogen hatte er in gleicher Gewalt. Die größten Schwierigkeiten führte er, ohne sonderliche Mühe, sehr rein aus. Die Triller, sogar die Doppeltriller, schlug er mit allen Fingern gleich gut. Er mischte, so wohl in geschwinden als langsamen Stücken, viele Doppelgriffe mit unter, und spielete gern in der äußersten Höhe. Allein sein Vortrag war nicht rührend und sein Geschmack nicht edel, vielmehr der guten Singart gantz entgegen. Locatelli und Piantanita[3]) hatten viel Ähnliches mit diesem weltberühmten Violinisten . . ."

Die im vorletzten Satze dieses Berichtes enthaltenen Ausstellungen wirken umso befremdlicher, als sie nicht der Feder eines

---

[1]) Dafür spricht auch, daß Tartini das Phänomen wesentlich zur Intonationskontrolle bei Doppelgriffen ausgenutzt wissen wollte, und diese pädagogische Einstellung könnte nahelegen, daß er die Differenztöne zu einer Zeit gefunden hat, als er bereits selbst sehr viel unterrichtete.

[2]) Abgedruckt in Marpurgs „historischen und kritischen Beyträgen", I, S. 219.

[3]) Es ist nicht recht ersichtlich, ob Quantz damit den Florentiner Giov. Batt. Piantanida meint, der zwischen 1730 und 1740 in Mitteleuropa konzertierte und sich später in Bologna niederließ, wo ihn Burney noch 1770 hörte und bewunderte, oder jenen Piantanida, der im sächs. Staatsarchiv um 1748 ohne Angabe des Vornamens als Violinist der Dresdner Hofkapelle geführt wird. Vielleicht sind beide miteinander identisch. Möglicherweise liegt aber auch eine Namensverwechslung mit dem uns schon bekannten Neapolitaner Giov. Antonio Piani des Planes vor, der bei den Prager Festlichkeiten als Konzertmeister der kaiserlichen Hofkapelle fungierte. Eine sehr hübsche, aber nur mit Giovanni Piantanida gezeichnete *Sonata da camera a Violino e Violoncello solo* besitzt die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

gewöhnlichen Kunstbanausen entflossen sind, sondern von einem Manne herrühren, der sonst ob seiner Besonnenheit und Sachkenntnis die höchste Achtung verdient. Es gibt verschiedene Erklärungen für Quantzens abfällige Kritik. Entweder war Tartini an jenem Tage nicht zur Widergabe „rührender" Sätze gestimmt, und seine „Manieren" mögen aus anderer Schule gestammt haben als die für Quantz damals wohl allein tonangebenden der Dresdener Gesangsgrößen. Oder Tartini mag damals (wie es bei jungen Virtuosen ja oft vorkommt) wirklich das Akrobatische als Selbstzweck allzu sehr gepflegt haben, während das „Rührende" und die edle Vortragsart doch sehr bald seine größte Stärke werden sollten[1]).

Spätestens im Winter 1726/27 muß Tartini nach Padua zurückgekehrt sein, um sein früher innegehabtes Amt als Solist und Konzertmeister des Orchesters von S. Antonio, mit seinen 24 Instrumentisten eines der besten in Italien, wieder zu übernehmen. Die Stelle bot bei einem Gehalt von 400 Dukaten jährlich vielleicht nach außen wenig Glanz, sie kam seinen künstlerischen Neigungen jedoch soweit entgegen, daß er in der Folge selbst die lockendsten Anträge von anderswo selbstgenügsam ablehnte. Seine hauptsächlichste Verpflichtung bestand darin, an Sonn- und Feiertagen den Gottesdienst durch seine Kunst zu verherrlichen, die er mittlerweile zu solcher Vollendung gesteigert hatte, daß immer größere Scharen von Geigenbeflissenen herbeieilten, um seiner Unterweisung an der von ihm gegründeten „Paduaner Musikschule" teilhaftig zu werden. Wie Adam Hiller (a. a. O., S. 272) nach des Astronomen Lalande *Voyage d'un François en Italie* (1765/66, *tome VIII*) berichtet, „nahm diese Schule im Jahre 1728 ihren Anfang und dauerte fort, solange er lebte. Schwerlich wird sich ein Musikmeister rühmen können, so viele Schüler und aus so verschiedenen Ländern gehabt zu haben wie Tartini; weswegen man ihn in Italien auch den *Maestro delle Nazioni* nannte."

Betrachten wir Tartini als Tonsetzer, so kann das bei der ungeheuren Menge seiner Arbeiten hier bloß in aller Kürze geschehen und, wie immer wieder betont werden muß, nur im Hinblick auf unseren besonderen Gegenstand, die geschichtliche Entwicklung des Violinspiels. Andernfalls würde der Versuch eine sehr umfangreiche Abhandlung erfordern, zudem aber von vornherein an der betrüblichen Tatsache scheitern, daß Italien sich bis zur Stunde immer noch zu keiner

[1]) Das Urteil eines anderen Zeitgenossen, des großen französischen Geigers Pierre Lahoussaye, der Tartini allerdings erst ein Menschenalter später hörte, lautet denn auch dem Quantzschen ganz entgegengesetzt: „*Rien ne saurait exprimer la surprise et l'admiration que me causèrent la justesse, la pureté du son, le charme de l'expression, la magie de l'archet, enfin toutes les perfections dont le jeu de Tartini venait de m'offrir le modèle*" (Fétis „*Biogr. universelle*").

seines großen Sohnes würdigen Gesamtausgabe aufraffen konnte, ja kaum zu einer kritischen Sichtung seiner in Padua verwahrten Handschriften, unter denen sich nach Fétis allein 127 Konzerte befinden sollen[1]). Adam Hiller (a. a. O., S. 276) wieder meint: „Die Zahl seiner Sonaten, die bloß geschrieben in der Liebhaber Händen sind, beläuft sich auf mehr als zweyhundert. Ebenso hoch rechnet man auch die Zahl der Concerte, von denen achtzehn bey Le Cene in Amsterdam, ohne Vorwissen des Autors, und mit so vielen Veränderungen in Kupfer gestochen sind, daß er sie nie für die seinigen erkennen wollte. Alle seine geschriebene Musikalien hat der Graf von Thurn und Taxis zu Venedig, ein Scholar und großer Freund von ihm, geerbt."

Erschwert würde der Versuch ferner durch den Umstand, daß, wie bei Tessarini und anderen Zeitgenossen, auch von Tartini nicht selten verschiedene Werke die gleiche Opuszahl tragen. So bezeichnet, um nur ein Beispiel anzuführen, Le Cene nicht bloß die vorgenannten achtzehn Konzerte in drei Büchern als Tartinis Erstlingswerk, sondern auch die in seinem Verlag erschienenen zwölf Sonaten für Violine und beziffertes Violoncell, die wieder mit den von der Pariser Firma Boivin-Le Clerc um 1725 veröffentlichten identisch sind. Ferner erwähnt Fétis zwölf Konzerte, welche 1734 als *Concerti composti e mandati da G. Tartini a Gasparo Visconte*[2]), *opera prima* bei Roger in Amsterdam herauskamen und von denen Ch. Henri Blainville später drei als *Les grandes Sonates de Tartini, arrangées en Concerti grossi à sept parties* bekannt gemacht hat. Damit nicht genug, tritt auch noch der Amsterdamer Verleger Gerh. Fredrik Witvogel mit sechs sonst nirgendwo gedruckten Sonaten — bis auf zwei Sätze, die Tartinis op. 7, Nr. 2 (B-dur, mit Variationen) angehören — auf den Plan und gibt sie ebenfalls für dessen Erstlingswerk aus, obzwar sie ganz sicher einer erheblich späteren Zeit zuzuschreiben sind.

Daß die Mehrzahl von Tartinis Konzerten der Forschung immer noch unzugänglich ist, muß schon deshalb lebhaft bedauert werden, weil wir nicht wissen können, ob und in welchem Umfang er an der Schaffung jener Form mitbeteiligt war, die man seit Mozart und Viotti allgemein das „neuere" Violinkonzert nennt. Man erkennt vorläufig nur, daß er an dessen äußerer Gestalt

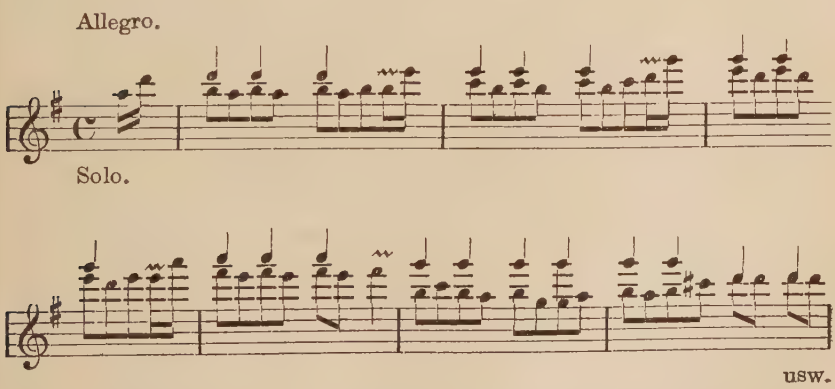
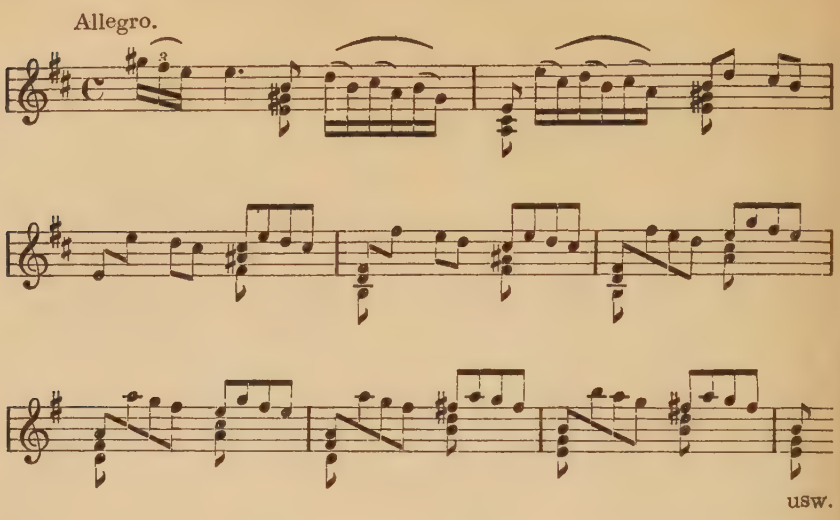
---

[1]) Mit der bloßen Angabe der Themen des jeweiligen ersten Satzes von 82 Konzerten, wie in Giov. Tebaldinis Katalog des *Archivio musicale della Cappella Antoniana in Padova*, dürfte noch nicht vielen gedient sein.

[2]) Visconti war ein aus Cremona gebürtiger Geiger, der 1703 als Erstlingswerk eine Anzahl *Sonate a Violino e Violoncello o Cembalo* herausbrachte. Die Dresdner Bibliothek besitzt von ihm handschriftlich drei Geigenkonzerte und fünf *Soli a Violino e Basso*, die auf einen gewandten Spieler deuten, der aber musikalisch nicht viel zu sagen hatte. Er ist jedoch einer der verzwicktesten Rhythmiker seiner Zeit, ja geradezu ein Synkopenmanierist gewesen.

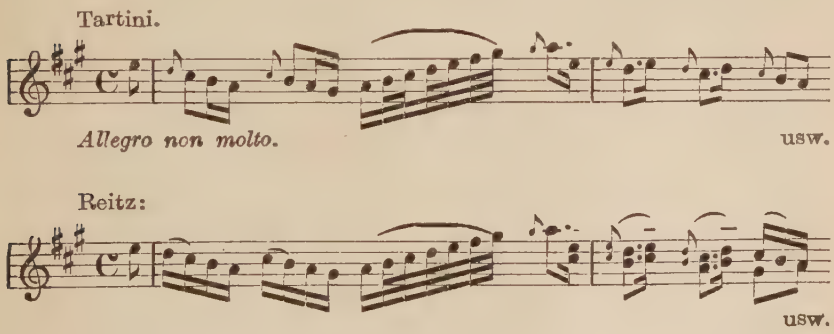
vielfach herumexperimentiert hat, denn manche seiner ersten Allegri haben noch Reprisen, manche keine mehr, wieder einige weisen genau dieselbe Form der Da Capo-Arie auf wie Bachs E-dur-Konzert. Alle aber sind mehr oder weniger knapp in den Ausmaßen, so daß keines seiner Konzerte – von den einzulegenden Kadenzen natürlich abgesehen – die Dauer einer Viertelstunde überschreiten dürfte.

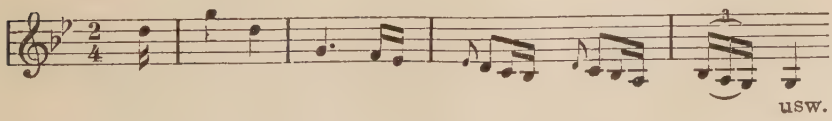
Die mir zu Gesicht gekommenen Konzerte des Paduaner Meisters – achtzehn gedruckte und etwa vier Dutzend in Abschriften auf den staatlichen Bibliotheken von Berlin, Dresden, Schwerin, Wien und Paris – scheiden sich äußerlich in „quartettistische Konzertsinfonien", in denen die erste Geige zwar das Wort führt, aber doch nicht sonderlich hervortritt, und in wirkliche Konzerte für eine Prinzipalvioline mit mehr oder weniger virtuosem Passagenwesen. Zu ersterer Kategorie gehören z. B. die *Six Concertos in four parts*, welche die Berliner Schloßbibliothek besitzt. Sie könnten freilich ebensogut auch Trios für zwei Geigen und Violoncell heißen, da der das letztere verstärkende *Basso ripieno* sich nur dann als reale vierte Stimme gibt, wenn die Kniegeige etwas thematisch Bedeutsames zu sagen hat.

Von ungleich größerer Wichtigkeit für unseren Gegenstand sind Tartinis Solokonzerte, von denen die Berliner Staatsbibliothek letzthin 32 Stück erwarb, während sich in Dresden sechs mit der Signatur Cx 976–981, in Schwerin vier unter Nr. 5367 bis 5370 befinden. In den meisten von ihnen wird das Laufwerk sowohl einstimmig wie in Doppelgriffen mit einer gewissen Selbstverständlichkeit bis zur 7. Lage hinaufgeführt, in dem Dresdner e-moll-Konzert (Cx 977) sogar ganz munter schon bis zur neunten:

Als ganz besonders interessant und wichtig erweist sich jedoch das D-dur-Konzert (Cx 976) mit den nachstehenden Gängen aus dem ersten Satz:

Würden die in den vorstehenden Takten enthaltenen Dreiklänge von einem Nichtfachmann herrühren, so ginge man an ihnen wahrscheinlich mit demselben Achselzucken vorüber wie der Uneingeweihte an den bereits erwähnten fünf- und sechsstimmigen Akkorden mancher französischer Geiger. So aber sind sie ein nicht hoch genug einzuschätzender Beweis dafür, daß Tartini dergleichen Griffe gar nicht im Zusammenklang anstrich, sondern überall da, wo die Stimmlage dazu zwang, in Form von zweistimmigen Vorschlägen, die wahrscheinlich mit der Quinte anhuben, der sich die Terz erst nachträglich anschloß, um den betreffenden Dreiklang voll zu machen. Natürlich setzt auch dieses Verfahren eine gewisse Geschicklichkeit voraus, um im Zuhörer wenigstens die Illusion des gleichzeitigen Erklingens hervorzurufen; allein durch seine Anwendung, zumal auf unseren mit größeren Mensuren versehenen Violinen verlieren viele sonst schwer zu streckende Griffe doch einen erheblichen Teil ihres Schreckens für Geiger, die keine spannfähigen Hände haben.

Alles in allem enthalten diese Handschriften mit das Erfreulichste und Gesundeste an Musik, was im 18. Jahrhundert auf italienischem Boden in der Form des älteren Violinkonzerts geschrieben worden ist. Hervorragend schön sind besonders die langsamen Sätze in den Nummern Cx 977, 978 und 981 der Dresdner Sammlung. Cx 979, das kürzeste und verhältnismäßig am leichtesten auszuführende Konzert (A-dur) trägt auf dem Titelblatt das Datum 1724, dürfte also wohl schon entstanden sein, als der Komponist noch beim Grafen Kinsky an der Moldau weilte. Erwähnt sei ferner, daß Tartini in manche Konzerte auch Sätze aus seinen Sonaten hinübergenommen hat. So ist z. B. der Mittelsatz eines A-dur-Konzerts der Berliner Staatsbibliothek (Mus. ms.

$\frac{21\,635}{119}$) jenes nach E-dur transponierte und etwas „ausgezierte“ *Larghetto*, mit dem die „Teufelssonate“ anhebt.

Zwei von Tartinis Solokonzerten sind letzthin in neuen Ausgaben erschienen: eins in d-moll von Emilio Pente mit Kadenzen bearbeitet bei O. Forberg, und ein anderes in A-dur, von Robert Reitz „nach dem im Besitze der fürstlichen Musiksammlung zu Schwerin befindlichen Manuskript mit Vortragszeichen usw. versehen“, bei Eulenburg. Inwieweit Pentes Bearbeitung mit der ursprünglichen Fassung des Stückes übereinstimmt, war nicht feststellen, da er dessen Fundort verschweigt; mir kommt jedoch der Umstand etwas verdächtig vor, daß eine von ihm neuerdings besorgte zweite Ausgabe nicht unerheblich von der früheren abweicht. Anders Reitz, der wenigstens in dem von ihm sehr geschmackvoll „ausgezierten“ Adagio den originalen Text auf einem darunter befindlichen System mitteilt. Freilich betritt er mit seiner Bearbeitung der beiden Ecksätze auch das Gebiet der Ornamentik in einem Sinn, dem ich beim besten Willen nicht folgen kann. Um nur ein Beispiel anzuführen: Reitzens Deutung der Vorschläge im Hauptthema des ersten Satzes als sogenannte „lange“ steht im direkten Gegensatz zu Tartini selber, der in seinem 1782 ins Französische übersetzten *Trattato delle appoggiature* die „langen“ Vorschläge betreffend ausdrücklich sagt: *Si l'on s'en servoit dans les mouvemens gays et vifs, qu'on appelle le stile Lombard, on affoibliroit le brillant, et l'on énerveroit la vivacité que ces sortes de mouvemens doivent produire.*

Derselben „Lahmheit“ würde unrettbar auch das ähnlich notierte Thema des *Allegro giusto* in der Teufelssonate verfallen, wenn man es mit „langen“ Vorschlägen spielen wollte, doch hat sie meines Wissens kein Bearbeiter so verstanden:



Wenn es Wasielewski noch in der fünften Auflage seines mehrfach erwähnten Buches (S. 135) auffällt, daß sich unter Tartinis gedruckten Werken „nur eine Triosonate für zwei Violinen und Baß findet, während diese von seinen Vorgängern und Zeitgenossen so sehr kultivierte Gattung bis zu Ende des 18. Jahrhunderts in Mode blieb," so hat er zunächst Fétis' Angabe übersehen, daß das Pariser Verlagshaus Boivin-Le Clerc-Maupetit um 1750 als op. 8 *Sei Sonate a tre, due Violini col Basso del Sign. Giuseppe Tartini di Padoa* edierte; andererseits ist die anscheinende Lücke mittlerweile insofern beseitigt worden, als H. Riemann und E. Pente nicht nur ein Dutzend Triosonaten, sondern letzterer auch zwei *Sonate a quattro* des Paduaner Meisters herausgegeben haben[1]). Sie stellen zwar an das technische Können der Ausführenden keine hohen, manche sogar nur recht bescheidene Ansprüche, sind aber um ihrer vornehmen Haltung willen hoch zu bewerten: neben Corelli, Bach und Händel die gesündeste Kost fürs Haus und zumal für unsere Jugend.

Tartinis größten Ruhm als Tonsetzer machen aber seine Violin-Solosonaten aus. Ihnen kommt nicht bloß die Bedeutung einer geigerischen Fundgrube zu, sondern sie stellen auch an sich einen Höhepunkt der italienischen Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts dar: in den raschen Sätzen spricht sich eine schier unerschöpfliche Erfindungskraft in der Bildung plastischer Themen aus, in den langsamen eine edle, blühende Melodik, die dem Ausdruck der tiefsten Schwermut ebenso gerecht wird wie dem des beglückenden Seelenfriedens unter klarblauem Himmel. Hinzu kommt die musterhafte Bauart der Sonaten im ganzen — sie sind meist in ziemlich knappen Formen gehalten —, und ihr großer harmonischer Reichtum, der sich oft in erstaunlichen Wendungen, ja geradezu kapriziösen Einfällen kund gibt.

Alles in allem kenne ich 84 Solosonaten von Tartini: 72 gedruckte und ein Dutzend in Abschriften, die sich auf verschiedenen deutschen Büchereien befinden. Von den gedruckten entfallen allein sechzig auf die Firma Boivin-Le Clerc-Maupetit, welche sie zum größten Teil noch zu Lebzeiten des Autors in acht Heften unter den Werkzahlen 1—7 und 9 herausgab. Das erste Heft ist identisch mit den von Le Cene als op. 1 gestochenen zwölf Sonaten, das zweite mit den sechs bei Hummel in Amsterdam als zweites Werk erschienenen, das dritte Heft deckt sich mit den zwölf Sonaten, die unter dem Datum „Padua 30. Juni 1745" zu Rom publiziert wurden. Die Hefte 4—8 enthalten bloß je sechs Nummern.

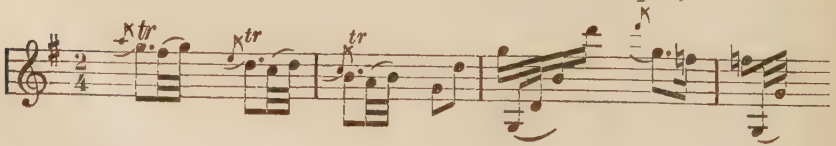
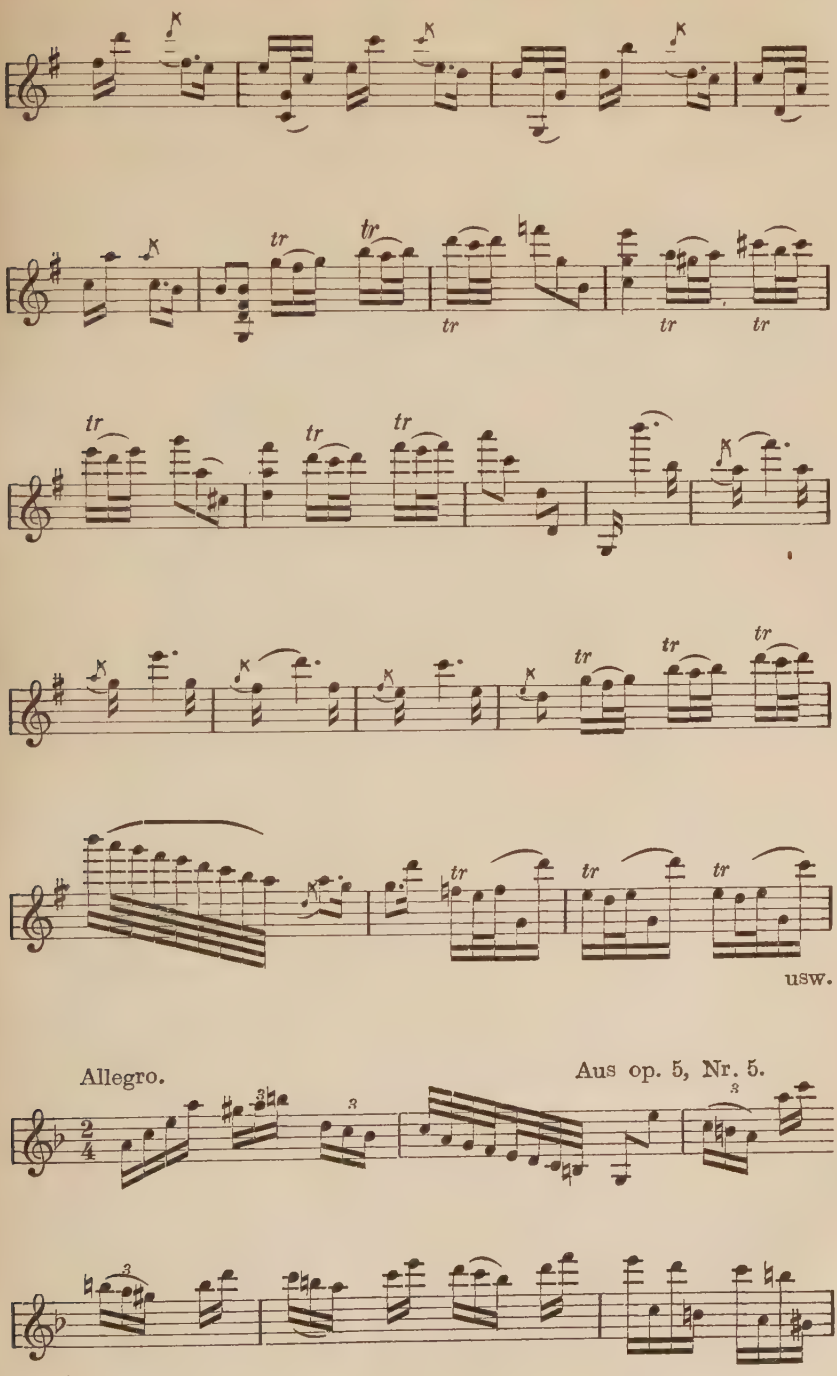
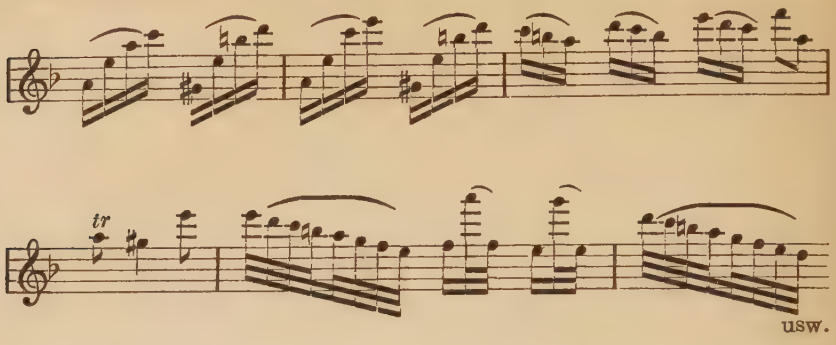
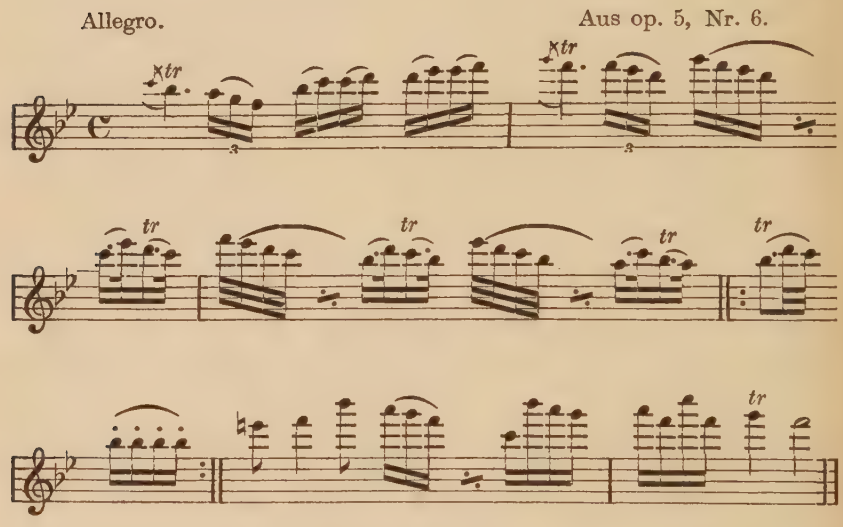
[1]) Über den Verlag, Erscheinungsort und das Datum dieser und ähnlicher Bearbeitungen erhält man die bündigste Auskunft in dem „Verzeichnis von seit 1841 erschienenen Kammermusikwerken", zusammengestellt von Wilh. Altmann (Leipzig, C. Merseburger), einem Nachschlagebüchlein, das allen Interessenten warm empfohlen sei.

Von diesen sechzig an der Seine gestochenen Sonaten ist seit dem Jahre 1855, mit welchem die eigentliche Wiederbelebung des großen Paduaners anhebt, etwa die Hälfte in neuen Ausgaben, d. h. mit für das Klavier ausgesetzten Bässen erschienen, also für Jedermann mehr oder weniger leicht zugänglich geworden[1]). Daß die betreffenden Bearbeiter bei deren Auswahl zunächst die technisch leichteren — sie sind meistens auch die thematisch prägnanteren — bevorzugten, ist ebenso begreiflich wie, daß ihre Notentexte an wichtigen Stellen recht oft voneinander abweichen. Nicht immer läßt sich Letzteres einfach damit erklären, daß den Herausgebern jeweils verschiedene Fassungen in alten Drucken und Handschriften als Vorlagen dienten; mehrfach trägt auch persönliche Eigenwilligkeit die Schuld. Ein Beispiel für viele: Im Jahre 1862 gab der sonst sehr tüchtige und verdiente L. A. Zellner, Sechters Nachfolger als Theorielehrer am Wiener Konservatorium, die unter dem Namen *Didone abbandonata* allgemein bekannte g-moll-Sonate Tartinis (op. 1, Nr. 10), die im Original, wie übrigens die überwältigende Mehrzahl seiner Sonaten, aus bloß drei Sätzen — *Andante, Presto* und *Allegro comodo* besteht, — bei Cranz in neuer Bearbeitung heraus. Wohl von der Überlegung ausgehend, daß zwei aufeinanderfolgende rasche Stücke sich gegenseitig in der Wirkung zu beeinträchtigen pflegen, erweiterte er nun unsere kleine Sonate dadurch zu einer viersätzigen, daß er das ursprünglich einstimmige Largo von Tartinis e-moll-Sonate (op. 1, Nr. 5) nach g-moll transponierte, es mit Doppelgriffen und einem Halbschluß auf der Dominante versah und in dieser umgebildeten Form dem *Allegro comodo* voranstellte. Die *Didone* wird seither in Deutschland nur noch in dieser Gestalt zu Gehör gebracht, weil die meisten Geiger entweder von dem Sachverhalt keine Ahnung haben, oder mit einer gewissen Berechtigung sich darauf berufen können, daß der eingeschobene Satz in der jetzigen Einkleidung nicht nur an und für sich sehr schön, sondern an seinem gegenwärtigen Platze von besonders guter Wirkung ist. Auch sei zugegeben, daß Zellner mit seiner Bearbeitung im Grunde nur die viersätzige Form der alten Kirchensonate wiederhergestellt hat, wie sie weiteren Kreisen von Bach her geläufig ist. Nicht rechtfertigen aber läßt es sich, daß er dieses Verfahren — und noch Schlimmeres dazu — in weiteren von ihm herausgegebenen Werken alter Meister gewissermaßen zum Prinzip erhoben hat. So wurde, um auch hier nur ein besonders drastisches Beispiel anzuführen, von W. Altmann in der Festschrift zu H. Kretzschmars 70. Geburtstag nachgewiesen, daß das von M. Hauser bei Leukart veröffentlichte „Violinkonzert" Nardinis die Übertragung einer „Bratschensonate" darstellt, die Zellner, als von Nardini herrührend, 1877 bei Cranz publizierte. Leider hat aber Zellner sein der Viola zugedachtes

[1]) Vgl. dazu W. Altmanns eben erwähntes „Verzeichnis".

Elaborat aus einigen Geigensonaten zusammengebraut, die sich handschriftlich auf der Dresdner Bibliothek befinden, und ist dabei mit den Nardinischen Originalen in so unerhörter Weise umgesprungen, daß sie kaum mehr wiederzuerkennen sind. Ein derartiges Verfahren fordert umso mehr zum Widerspruch heraus, wenn es auf einen Künstler solchen Ranges angewandt wird.

Paul David, der Verfasser des ob seiner vornehmen künstlerischen Gesinnung sehr lesenswerten Tartini-Artikels in Groves *Dictionary*, nimmt dort Anstoß an Quantzens Mitteilung, daß Tartini „gern in der äußersten Höhe spielete", da er doch in seinen Werken den Bereich der 3. Lage nur selten überschritten habe. David kannte demnach den größten und für Tartinis Stellung in der Geschichte des Violinspiels entscheidenden Teil seiner Kompositionen noch ebensowenig wie die meisten andern Schriftsteller, die bisher unseren Meister zum Gegenstand von Darstellungen gemacht haben. Sie begnügen sich in der Hauptsache mit der Erzählung seiner romantischen Jugendgeschichte, an die sie auf Grund einiger bekannterer Sonaten, namentlich des „Teufelstrillers", mehr oder weniger allgemein gehaltene Erörterungen knüpfen, mit denen jedoch der Musikgeschichte nur wenig gedient ist. Ganz abgesehen von den vorhin besprochenen Konzerten lehrt aber schon ein flüchtiger Blick in Tartinis bei Hummel erschienenes Op. 1 und vor allem die Einsicht in dessen viertes und fünftes Werk, das die Pariser Verleger dem *Virtuos^mo di Violino A. N. Pagin* widmeten, daß Quantz in diesem Falle mit seiner Angabe durchaus im Recht war. Denn wie in den Konzerten, so bewegt sich Tartini auch in diesen Sonaten mit derselben Unbesorgtheit in den höchsten Regionen des Griffbretts — mit einem Trillergang aus dem letzten Satz der A-dur-Sonate op. 1, Nr. 5 sogar in der 9. Position — wie nur irgendein anderer spezifischer Geigenvirtuose seiner Zeit oder des 19. Jahrhunderts. Zur Bekräftigung des Gesagten setze ich einige Gänge aus op. 4 und op. 5 mit dem Bemerken hierher, daß im ersten Beispiel vom 21. Takt ab möglicherweise Stichfehler vorliegen, indem die Legatozeichen an falscher Stelle stehen; denn geht zwar aus dem zweiten Exempel mit Sicherheit hervor, daß Tartini auch schon Dezimen unter einem Bogenstrich spielte, so halte ich doch Streckungen von Duodezimen aus der 3. Position heraus für nicht sehr wahrscheinlich. Indessen wären diesem Manne schließlich auch dergleichen Dinge zuzutrauen, zumal sein Schüler Nardini — allerdings etwas später — noch weit höhere Anforderungen an die Spannfähigkeit der linken Hand gestellt hat.

Allegro. Aus op. 4, Nr. 2.


tr
usw.
Allegro.
Aus op. 5, Nr. 5.

Alle mir bekannten Tartini-Biographen erschöpfen sich in dem fruchtlosen Beginnen, ihren Helden als „den würdigen Erben des Corellischen Stils“ (Herrgott, was war inzwischen alles passiert!) nicht nur zu einem sogenannten „Kirchengeiger“, sondern auch zu einem abgesagten Feind aller eigentlichen Virtuosität zu stempeln. Als ob diese jeden musikalischen Eigenwert von vornherein ausschlösse! Gerade im Hinblick auf den „Teufelstriller“ hat Joachim einmal den Satz geprägt, man könne, um wirklich frei und sorglos zu musizieren, gar nicht Technik genug besitzen; und dabei hat auch er die entscheidenden Opera des Virtuosen Tartini noch nicht gekannt, sondern bloß der Vermutung gelebt, jener müsse über eine Herrschaft auf dem Griffbrett verfügt haben, die derjenigen über den Bogen seiner *arte dell' arco* mindestens ebenbürtig gewesen sei.

Entweder hat man die vier Doppelblätter in Großfolio, welche Cartier 1801 der zweiten Auflage seines *Art du Violon* angehängt

hat, nicht gekannt oder doch nicht näher auf ihren Inhalt untersucht. Sie enthalten nämlich auf 19 übereinanderstehenden Notensystemen die Melodie und den Baß des *Grave*, mit dem Tartini seine F-dur-Sonate (op. 2, Nr. 5 bei Boivin-Le Clerc und bei Hummel) einleitet, sowie 17 Diminutionen der Oberstimme, welche die Aufschrift tragen: *Adagio de Mr. Tartini varié de plusieurs façons différentes, trés utiles aux personnes qui veulent apprendre à faire des traits sous chaque notte de l' Harmonie . . .* Was bei diesen „Auszierungen" im Bereich der unteren fünf Lagen an Fingerfertigkeit und Kleinkunst auf dem Griffbrett verlangt wird, übersteigt alle Begriffe und kann nur von einem Geiger gewürdigt werden, der mit der nötigen Geduld und arithmetischen Begabung sich zunächst einmal der mühsamen Arbeit unterzieht, die zahllosen aus 64stel und 128tel Noten bestehenden Läufe, die sich auf den ersten Blick wie aufgestöberte Ameisen- oder Mückenschwärme ausnehmen, ihrem Zeitwert nach in das Taktgefüge einzuordnen; dann muß er sich nach Fingersätzen umsehen, die nicht nur die Ausführung der betreffenden Gänge an sich, sondern auch noch das Unterbringen von Pralltrillern, Schnellern, Schleifern und dergleichen Zierrat in rascher Abfolge über ganz minimalen Notenwerten ermöglichen. Selbst wenn der Komponist ein so langsames Tempo für das Thema vorgesehen hätte, wie etwa Beethoven in dem *Adagio molto e mesto* seines F-dur-Quartetts op. 59 Nr. 1, bleibt die untadeliche Ausführung mancher Variationen nur durch einen Trillerspezialisten erster Ordnung vorstellbar, und auch dann käme schließlich nichts anderes als ein Vogelgezwitscher heraus, das die Melodie völlig erstickte. Also das reine Gegenstück zu dem „Labyrinth" des „Fingerhelden und Charlatans" Locatelli! Es bleibt nur die Annahme übrig, daß Tartini in Mußestunden diese Diminutionsstudie für den persönlichen Gebrauch ausgeheckt hat, sodaß sie erst nach seinem Tode wahrscheinlich durch die Indiskretion eines Schülers in die Öffentlichkeit kam, für die sie ursprünglich nicht bestimmt war. Denn das ganze Opus läßt die ordnende Hand der *Arte dell' arco* vermissen, die es dort verstand, die einzelnen Variationen gegensätzlich auseinander zu halten, während es sich hier fast durchgehends um die gleichen technischen Probleme handelt. Jedenfalls wird aus diesem Dokument klar, daß man in Padua nicht nur der Kunst der Bogenführung, sondern auch der Gymnastik auf dem Griffbrett vollste Aufmerksamkeit schenkte. Im übrigen sind die in Rede stehenden Veränderungen einige Jahre später bei dem Wiener Verlagshaus Jean Cappi unter dem Titel *Caprices ou Etude du Violon dedié aux Amateurs par Tartini* auch in einer Separatausgabe erschienen, die heute freilich zu den größten Seltenheiten gehört. Sie ist für uns deshalb sehr lehrreich, weil in ihr alle Pralltriller, Schneller und Mordente, die im Cartierschen Strich noch durch +, ~~ und ähnliche Zeichen unterschieden werden, einheitlich durch „tr" ersetzt sind; ein Beweis, daß man dergleichen Zierrat zu jener

Zeit weit lässiger deutete, als es heutige „Ornamentiker" zu tun pflegen.

L'arte dell' arco o siano 50 variazioni per Violino, e sempre collo stesso Basso sopra la più bella Gauotta del Corelli; opera 5. Napoli, Marescalchi lautet der etwas umständliche Titel des Werkes, das Tartini wahrscheinlich schon in den Jahren seiner Hedschra zu Ancona geschrieben hat. Ob dieser Druck die ursprüngliche Fassung wiedergibt, könnte vielleicht durch Vergleich mit dem Exemplar des *British Museum* festgestellt werden, das als *Unicum* gilt. Denn in der ersten Auflage von Cartiers Sammelband heißt es unter Nr. 94: *L'art de l'archet par Tartini, gravé sur un manuscrit de l'auteur appartenant à J. B. Passeri*, und dieser Stich weist bloß 38 Veränderungen auf, die freilich in der zweiten Auflage um die noch fehlenden zwölf vermehrt sind. Das Stück darf aber nicht, wie die Überschrift vermuten läßt, nur als ein die Bogenführung anlangendes und förderndes Werk angesprochen werden, sondern stellt auch an die linke Hand Anforderungen in Doppelgriffen, Läufern und Trillern, die bei einwandsfreier Ausführung auch heute noch volle Wirkung sichern. Zum etwaigen Vortrag im Konzertsaal eignet sich übrigens die bei André erschienene Bearbeitung von Ferdinand David schon deshalb besser als die von H. Léonard bei Schott in Brüssel, weil sie sämtliche 50 Variationen umfaßt, also jedem Spieler persönliche Auswahl ermöglicht, während Léonard sich von vornherein auf bloß zehn Veränderungen beschränkt. Was dem Stück jedoch seinen eigentlichen Wert verleiht, sind weniger die darin behandelten bogentechnischen Probleme — denn in diesem Punkt wurde Tartini bald überholt — als vielmehr die überaus geistvollen rhythmischen Umbildungen des Corellischen Themas und sein großer Reichtum an geigerischen Kombinationen überhaupt. Namentlich in letzterer Hinsicht hat es bis tief ins 19. Jahrhundert hinein — man denke bloß an die *Airs variés* von de Bériot und Vieuxtemps — unzähligen Arbeiten ähnlicher Art zum Vorbild gedient.

Aus mehrfachen Gründen wurde die Besprechung der „Teufelssonate" auf zuletzt verspart; erstlich deshalb, weil wir über den Zeitpunkt ihres Entstehens so gut wie nichts Zuverlässiges wissen, zweitens, weil sie den Höhepunkt in Tartinis kompositorischem Schaffen darstellt. Lalandes Mitteilung jedenfalls (a. a. O.), daß sie schon 1713 unter dem Eindruck eines nächtlichen Traumes niedergeschrieben worden sei, entbehrt jeder inneren Wahrscheinlichkeit: war Tartini damals doch erst 21 Jahre alt und ganz sicher im Tonsatz noch nicht soweit vorgeschritten, um ein derartiges Kunstwerk schaffen zu können. Was hätte er beim *Padre Boëmo* in seiner Assisischen Freistätte denn sonst noch zu lernen gehabt? Aber selbst angenommen, das Unbegreifliche wäre hier wirklich Ereignis geworden, so bliebe immer noch die Frage zu beantworten, was ihn dann wohl noch veranlaßt haben könnte, drei Jahre später einem Vergleich mit Veracini auszuweichen und

sich in die Einsamkeit von Ancona zurückzuziehen. Kann sich doch keine einzige mir bekannte Komposition des Florentiners, weder in musikalischer noch in geigentechnischer Hinsicht, auch nur entfernt mit dem „Teufelstriller" messen. Wieder ein Beispiel dafür, daß musikalische Anekdoten zumal aus alter Zeit sich oft in ein Nichts aufzulösen pflegen, wenn man ihnen auf den Grund geht. Leider scheint das Autograph des Werkes, das uns möglicherweise Auskunft über sein Geburtsjahr geben könnte, verloren zu sein; aus inneren Gründen dürfte es nicht vor 1730 entstanden sein.

Zu umso größerem Dank sind wir deshalb dem braven J. B. Cartier verpflichtet, ohne dessen Zugreifen wir die bedeutsamste italienische Violinkomposition des 18. Jahrhunderts vielleicht nicht mehr besäßen. Er hat sie in seinem 1798 erschienenen Sammelwerk *L'Art du Violon* erstmalig unter der Überschrift publiziert: *Sonate de Tartini, que son école avoit nommée le „Trille du Diable", d'après le Rêve du Maître, qui disoit avoir vû le diable au pied de son lit executant le trille écrit dans le morceau final de cette Sonate*[1]). Auf der ersten Seite des Stiches steht überdies die Fußnote: *Cette Pièce est très rare; je la dois à Baillot. Son amour pour les belles productions de Tartini l'a décidé à m'en faire le sacrifice.*

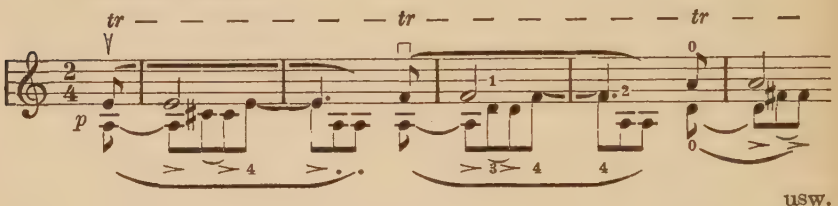
H. Vieuxtemps und R. Volkmann sind die Ersten gewesen, die 1855, der eine bei André, der andere bei Kistner, auf Grund des Cartier'schen Stiches mit Bearbeitungen des Stückes an die Öffentlichkeit traten, während Joachim sich schon mehrere Jahre vorher eine Klavierbegleitung zurechtgelegt hatte, die auf einer ihm aus England zugekommenen Handschrift beruhte[2]). Trotz vielfacher an ihn ergangener Wünsche von seiten der Verleger konnte er sich jedoch niemals dazu entschließen, sie zu publizieren, was um so bedauerlicher ist, als sie nicht nur in Brahms einen großen Verehrer besaß, sondern in mancher Hinsicht entschieden auch wirksamer war als das Akkompagnement, welches nun seiner im dritten Bande der Violinschule „Joachim-Moser" abgedruckten Neubearbeitung der Sonate unterlegt ist. Dafür aber versah er letztere mit einem Vorwort, das für die Nachwelt den Wert eines Dokumentes besitzt. Hat doch kein zweiter Künstler des 19. Jahrhunderts sich so tief in den Geist des Paduaner Meisters versenkt, seine Werke so häufig gespielt und damit die entscheidenden Schritte zu deren Ausbreitung getan, wie gerade Joachim. Das ging soweit, daß man, wie die Bachsche Chaconne und das Violinkonzert von Beethoven, so

[1]) „Sonate von Tartini, welche seine Schüler ‚Teufelstriller' tauften auf Grund eines Traumes, in dem der Meister gesehen haben wollte, wie der zu Füßen seines Bettes sitzende Teufel den im Finale vorkommenden Triller ausführte. Die Erlaubnis zum Abdruck dieses überaus seltenen Stückes verdanke ich P. Baillot als einem besonderen Tartini-Verehrer".

[2]) Über weitere Bearbeiter der „Teufelssonate" bis auf die Gegenwart siehe W. Altmanns „Verzeichnis".

schließlich auch den „Teufelstriller“ in unauflösliche Beziehungen zu seinem Namen brachte[1]).

Es ist schon gelegentlich der Sonaten Joh. Seb. Bachs für die Violine allein davon die Rede gewesen, wie der deutsche Meister es verstanden hat, die Kunst der selbständigen Führung zweier Stimmen unter einem Bogenstrich seinen polyphonen Zwecken dienstbar zu machen. Diese Kunst wurde nun von Tartini im Finale seiner Teufelssonate insofern ins Virtuose oder vielmehr ins Dämonische gesteigert, als er der *legato* zu spielenden Oberstimme nicht nur ununterbrochene Trillerfolgen zumutet, sondern in der deutlich zu artikulierenden Unterstimme zugleich auch noch recht erhebliche Streckungen verlangt, die nicht jedermanns Sache sind:

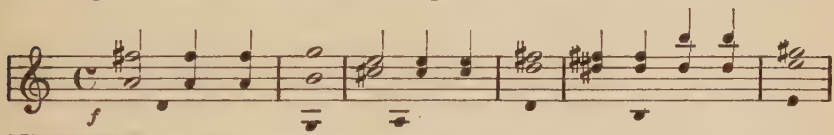
Trillo del diavolo.

usw.

Die Wirkung der Stelle beruht eben darin, daß der Zuhörer den Eindruck erhält als ob zwei Organe an ihrer Ausführung beteiligt wären. Manche Schriftsteller haben nicht allein die Konzeption des „Teufelstrillers“, was zur Not verständlich wäre, sondern auch den Umstand, daß Tartini sich, wie von verschiedenen Seiten berichtet wird, durch das Lesen poetischer Schriften zum Schaffen anregen ließ, mit seinem Hang zum Mystizismus in Verbindung zu bringen gesucht, wofür gerade bei diesem vorbildlich klaren Kopf weder urkundlicher Beweis noch innerer Anlaß spricht. Weit mehr Glauben verdient die Überlieferung, Tartini habe sich namentlich für den Vortrag langsamer Sätze dadurch poetisch anregen lassen, daß er den Noten — denn damals wurde ja noch nicht auswendig gespielt — Gedichte voranstellte, deren Stimmungsgehalt sich im wesentlichen mit dem der betreffenden Komposition deckte. Nach

[1]) So schrieb Jenny Lind unter dem 24. Mai 1860 an den „lieben Herrn Joachim (ohne Titeln): . . . 2 mal bin ich diesen Winter nach London gewesen, um Musik zu hören, und was war mein grausames Schicksal? Die Tartinische Sonate (d. h. Ihre Sonate) und das Mendelssohnsche Concert (ebenfalls Ihr Concert, Herr Musik-, Concert- und Ehren-Direktor!) von Herrn Jean Becker zu hören! . . .“ Vgl. „Briefe von und an Joseph Joachim“, gesammelt und herausgegeben von Johannes Joachim und Andreas Moser (2. Bd., S. 96). Desgl. „Joseph Joachim“, ein Lebensbild von Andreas Moser (2. Bd., S. 104 und 248).

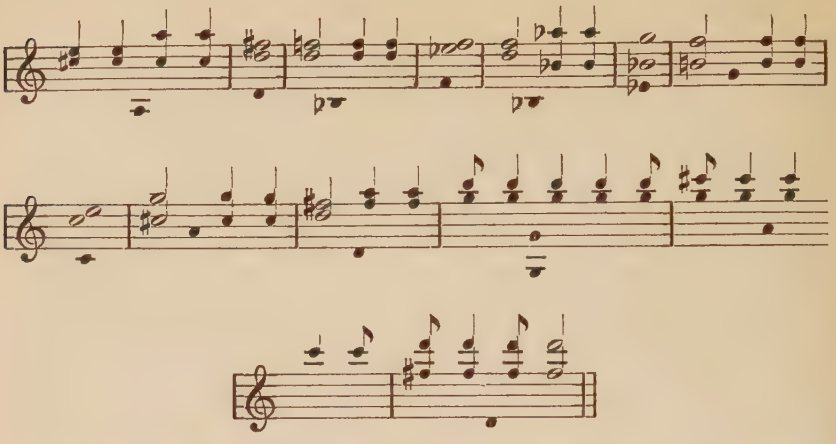
Tebaldini hat er dazu mit Vorliebe Quartinen (Vierzeiler) von Metastasio und Oktaven von Tasso benutzt[1]).

In das spätere Mannesalter gelangt, faßte Tartini den Entschluß, seine auf dem Gebiete der musikalischen Theorie gesammelten Erfahrungen der Öffentlichkeit zu übergeben, und ließ mehrere Bücher im Druck erscheinen, von denen ihn zwei, der *Trattato di musica secondo la vera scienzia dell' Armonia, Padova 1745* und *De' Prinzipj dell'Armonia musicale contenuta nel diatonico genere... Padova 1767* in einen Federkrieg mit italienischen und französischen Akustikern verwickelten[2]). Das schon erwähnte, geigerisch wichtige „Phänomen des dritten Tones" füllt das erste Kapitel des *Trattato* zum größten Teil aus. Von den Zeitgenossen hat es keiner so anschaulich dargestellt wie Leopold Mozart in seiner „Gründlichen Violinschule", die sich zumal mit ihren Notenbeispielen vielfach, jedoch ohne Quellenangabe, auf Tartini stützt[3]).

Ähnliche Beispiele bringt unter der Überschrift *Expérience du troisième son* auch Tartinis Enkelschüler B. Campagnoli in seiner Violinschule vom Jahre 1797, um sie in nachstehendem Tonsatz zusammenzufassen, in dem nur die beiden Oberstimmen klangvoll gespielt zu werden brauchen, um auch die dritte, aus Differenztönen gebildete, leise zum Erklingen kommen zu lassen.

[1]) Zwei Gegenstücke aus eigener Erfahrung: als ich um 1880 die Ehre hatte, Frau Clara Schumann in einem ihrer Berliner Klavierabende die Noten umzublättern, las ich über manchen der von ihr vorgetragenen „Stimmungsbilder" ihres Gatten ebenfalls Gedichte, zumeist Vierzeiler, die von Eichendorff, Lenau und anderen Lieblingen Robert Schumanns herrühren mochten. Und als ich am 12. November 1878 Joachim zu einem Besuche bei Henri Wieniawski begleitete, der tags vorher in jenem Konzert bei Kroll erschöpft zusammengebrochen war, wo dann Joachim für seinen „Kunstbruder" einsprang, fand ich auf dessen Tisch eine neue Violinkomposition von einem mir unbekannten Autor liegen, die an mehreren Stellen in Rotstift den Ausruf *Il faut risquer*! trug. Auf meine verwunderte Frage, was dieser wohl zu bedeuten habe, gab mir der sich bereits wieder auf dem Wege der Besserung befindliche Künstler französisch die joviale Antwort: *Ah, j'ai mis ces exclamations pour m'encourager moi-même, parcequ'il s'agit là des traits vraiment dangereux.* („Ich pflege bei so gefährlichen Stellen dergleichen Ausrufe hinzuschreiben, um mir Mut zu machen.") Was Joachim beim Nachhausegehen durch die Bemerkung ergänzte: „Der Mann war immer und ist auch heute noch der tollste geigerische Draufgänger, der mir je vorgekommen. Wer ihn nicht auf der Bratsche herumturnen gehört hat, als wir, Ernst und Piatti, noch das Quartett der Londoner *Beethoven-Society* bildeten, vermag sich gar nicht vorzustellen, was er in der linken Hand leistet" (vgl. meinen „Joseph Joachim" II, S. 291 und 362ff.).

[2]) Näheres vgl. bei Fétis, *Biogr. univ.*, Helmholtz (Lehre v. d. Tonempfindungen) und Riemanns Musiklexikon (unter „Tartini").

[3]) Siehe in B. Paumgartners Neudruck (1922) 8. Hauptstück, 3. Abschnitt § 20 mit zahlreichen Notenbelegen. Zum Phänomen selbst· A. Jonquière, Grundriß der musikal. Akustik S. 314ff.



Offenbar zunächst nur zur Belehrung seiner Schüler in der Verzierungskunst bestimmt, hat Tartini wohl schon vor 1750 den bereits einmal kurz erwähnten *Trattato delle appoggiature* . . . geschrieben. Er ist in seiner italienischen Originalfassung wahrscheinlich niemals gedruckt worden, sondern unter seinen Zöglingen bloß in Abschriften herumgegangen, deren eine Pierre Lahoussaye, noch in Tartinis letzten Lebensjahren dessen Schüler, nach Paris brachte. Dort wurde die Abhandlung von dem Mandolinenlehrer Pietro Denis, der bereits Fuxens *Gradus ad parnassum* schlecht ins Französische übersetzt hatte, unter dem Titel *Traité des agréments de la musique, contenant l'origine de la petite note, sa valeur, la manière de la placer* usw. 1782 in Druck gegeben. Indessen muß eine Abschrift dieses *Trattato* schon bald nach seinem Entstehen auch Leopold Mozart zugegangen sein, da er in seiner Violinschule bereits mehrere Beispiele daraus zitiert. Die Abhandlung ist für uns heute noch von Wichtigkeit, weil sie bündige Auskunft über die von der *Scuola Tartinista* hinsichtlich der Verzierungen, namentlich der Vorschläge, geübten Bräuche gibt, und sollte deshalb speziell von den Herausgebern italienischer Violinmusik des 18. Jahrhunderts sorgfältig studiert werden. Eine Anzahl besonders lehrreicher Beispiele aus dem Büchlein hat A. Beyschlag in seiner „Ornamentik der Musik" zum Abdruck gebracht[1]).

Gleich Corelli ist auch Tartini, dessen „süßer Geige" sogar der venezianische Dichter Gozzi in einem seiner Märchenspiele gedenkt, in seinen letzten Lebensjahren schwer leidend gewesen. Nach Fétis, der sich in der Hauptsache auf die Angaben Fanzagos

[1]) Verehrer Tartinis seien noch auf die Lebensbeschreibungen Tartinis von G. Benedetti und M. Tamaro (beide 1897 erschienen) aufmerksam gemacht, sowie auf Parisinis Ausgabe des Briefwechsels zwischen dem Padre Martini und Tartini (1888); im „*Archeografo Triestino*" hat Attilio Horti 1884 ebenfalls Briefe von Tartini veröffentlicht.

stützt, war er am Skorbut, nach anderen am Krebs erkrankt, der am 16. Februar 1770 seinen Tod herbeiführte. Von der gesamten Musikwelt ebenso tief betrauert wie von den vielen „Wittwen, Waisen und Kindern armer Eltern, die er auf seine Kosten in der Religion und anderen nützlichen Kenntnissen hatte unterrichten lassen, ward er in der Parochialkirche der heiligen Catharina begraben, und ihm zu Ehren den 31. März darauf eine solenne Function in der Kirche der Serviten angestellt, wobey der Abbate Fanzago die Trauerrede hielt. Die ganze Veranstaltung rührte von einem dankbaren Schüler und nunmehrigen Nachfolger des Tartini, von dem Herrn Giulio Meneghini her. Die sämtliche Kapelle des heiligen Antonius war zur Aufführung des Requiems versammelt." (Ad. Hiller, a. a. O., S. 275 ff.).

Die Stadt Padua hat ihrem berühmten Mitbürger schon 1806 in den Gartenanlagen der jetzigen *Piazza Vittorio Emanuele II* eine Statue errichtet, 1896 folgte sein Geburtsort Pirano mit der gleichen Auszeichnung nach.

Von den zahlreichen Schülern, die Tartini im Laufe seiner mehr denn vierzigjährigen Lehrpraxis ausgebildet oder wenigstens vorübergehend unterrichtet hat, seien in alphabetischer Reihenfolge nur genannt: Bini, Ferrari, Graun, Guastarobba, Hunt, Kammell, Lahoussaye, Lehneis, Frau Lombardini-Sirmen, Meneghini, Morigi, Nardini, dall' Oglio, Paganelli, Pagin, Pugnani, Schmitt, Signoretti, Touchemoulin und Trémais. Unter ihnen allen ist Nardini fraglos der weitaus bedeutendste gewesen. Er wird zugleich unsere wiederholt geäußerte Meinung, daß der entscheidende Teil der für die geschichtliche Entwicklung des Violinspiels in Betracht kommenden Kompositionen unter den Interessenten bloß in Abschriften von Hand zu Hand gegangen sei, erneut schlagend bestätigen.

Pietro Nardini wurde gegen 1722 zu Fibiana im Toskanischen geboren und zog schon in früher Kindheit mit seinen Eltern nach Livorno, wo er den ersten Musikunterricht erhielt. Als er zum Jüngling herangewachsen war, sandte man ihn zwecks weiterer Ausbildung im Violinspiel nach Padua zu Tartini, dessen Lieblingsschüler er alsbald wurde; zunächst, wie es heißt, hauptsächlich um seines schönen, blühenden Tones und warmen Vortrags willen. Gegen 1746 kehrte er wieder nach Livorno zurück und verbrachte daselbst nach dem Vorbilde seines Lehrers mehrere Jahre in eifrigstem Selbststudium, um sich auf seine geigerische Mission vorzubereiten. Er galt denn auch schon nach kurzer Zeit als einer der besten Vertreter der Paduaner Schule, für die sowohl der Herzog Karl Eugen von Württemberg wie sein Oberkapellmeister Nicola Jommelli eine besondere Vorliebe gehabt zu haben scheinen. Denn auf des Letzteren Veranlassung wurden zwischen 1753 und 1755 nicht weniger als drei Schüler von Tartini für die Stuttgarter Hofkapelle verpflichtet: Pasqualino Bini als Konzertmeister,

Pietro Nardini und Domenico Ferrari als Solisten. Da sich ihnen bald darauf auch noch Antonio Lolli anschloß, über dessen Lehrgang man jedoch nichts Zuverlässiges weiß, so konnte die schwäbische Residenz sich rühmen, mehrere Jahre hindurch die glänzendsten Violinvirtuosen Europas gleichzeitig zu besitzen. Abgesehen von den ungeheuren Kosten für das kleine Land hatte dieser äußere Glanz auch sonstige Schattenseiten, was Schubart in die Worte kleidet: „Jeder bildete einen eigenen Kreis, und die Anschmiegung an ein System war ihm unerträglich. Daher gab es oft im lauten Vortrage Verzierungen, die nicht ins Ganze gehörten. Ein Orchester, mit Virtuosen besetzt, ist eine Welt von Königen, die keine Herrschaft haben."

Dem Nardini im besonderen rühmt Leopold Mozart, der ihn 1763 in Ludwigsburg hörte, vor allem „Schönheit, Reinigkeit und Gleichheit des Tones" nach; auch sei er im „singbaren Geschmack" von niemand übertroffen worden. Dieses sachliche, wiewohl in den Ausdrücken etwas kühl gehaltenen Urteil umschreibt Schubart[1]) in seiner ekstatischen Weise: „Nardini war Tartinis größter Schüler, ein Geiger der Liebe, im Schooße der Grazien gebildet. Die Zärtlichkeit seines Vortrags läßt sich unmöglich beschreiben: jedes Komma scheint eine Liebeserklärung zu seyn. Sonderlich gelang ihm das Rührende im äußersten Grade . . ."

Bis 1767, also an die 15 Jahre lang, ist Nardini als Soloviolinist am Stuttgarter Hofe tätig gewesen. Dann kehrte er in die Heimat zurück und lebte abwechselnd in Livorno und Padua; an letzterem Orte hauptsächlich um des Verkehrs mit seinem über alles verehrten und geliebten Lehrer Tartini willen, den er während seiner tödlichen Krankheit auf das Rührendste gepflegt hat, um ihm schließlich die Augen zuzudrücken. Im Frühjahr 1770 erhielt der *celebratissimo professore di Violino*, wie Nardini in der Trauerschrift des Abbate Raimondo Leoni di Pienza genannt wird, die Stelle des Konzertmeisters und Orchesterdirektors an der Hofkapelle zu Florenz[2]), in welcher Eigenschaft er daselbst am 7. Mai 1793 gestorben ist.

Die *Sei Concerti a 5 Stromenti con Violino principale . . . composte da Nardini, opera prima*, welche die Berliner Staatsbibliothek kürzlich erworben hat, brauchen uns ebensowenig aufzuhalten wie die vier handschriftlichen im Besitz der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde. Offenbar schon vor seiner Übersiedlung nach Stuttgart, jedenfalls nicht wesentlich später entstanden, reicht keins von ihnen auch nur entfernt an das von Tartini auf

[1]) „Gesammelte Schriften" V, S. 70.

[2]) Dort hat ihn um 1787 Adalbert Gyrowetz noch gehört, der auf S. 15 seiner „Biographie" (Wien 1848) erzählt, daß der berühmteste Violinspieler seiner Zeit, Sign. Nardini trotz seines hohen Alters ihm zu Gefallen noch eine Sonate vortrug. „Die Reinheit und Sicherheit des Tones, die geregelte feste Führung des Bogens waren die Haupttugenden seines Spieles, ob er gleich zur selben Zeit mit ausgezeichneter Bravour sehr schwere Passagen ausführte".

gleichem Gebiete bereits erheblich früher Geleistete musikalisch oder geigentechnisch heran: sie müssen als Jugendarbeiten gewertet werden[1]).

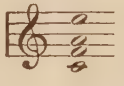
Von den etwa 20 Sonaten Nardinis, die uns teils gedruckt, teils in Abschriften noch erhalten sind[2]), fesseln namentlich jene sechs, die nach Cartiers Angabe 1760 zu Venedig erschienen sein sollen. In die erste Auflage seines Sammelwerkes *L'art du Violon* hatte dieser zunächst nur die beiden in D- bzw. B-dur aufgenommen, während die folgenden Drucke auch die übrigen enthalten. Zudem veranstaltete er von ihnen noch zwei Einzelausgaben zu je sechs und sieben Nummern *avec les Adagios brodés d'après les manuscrits originaux de l'auteur, tels qu'il les a joués.* Ich vermute jedoch, daß hier eine irrtümliche Datierung Cartiers vorliegt: nicht diese Schöpfungen, die zweifellos Nardinis reifste Arbeiten auf dem Gebiete der Sonatenkomposition darstellen, werden schon 1760 erschienen sein, sondern die ihnen bei Hummel in Amsterdam als op. 2 nachgefolgten sechs, als deren Erscheinungsjahr Eitner „ca. 1765" angibt.

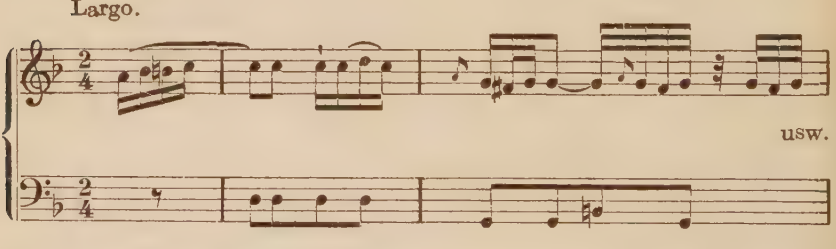
Sicher ist jedenfalls, daß die in Rede stehenden Sonaten zum Besten gehören, was wir seit und neben Tartini an Schöpfungen für unser Instrument besitzen. Vor allem teilt Nardini mit seinem Lehrer die Fähigkeit, plastische Themen für die raschen und sinnige Melodien für die getragenen Sätze zu erfinden. Er war in diesem Punkte so glücklich, daß es schwer fällt, einzelne Stücke besonders hervorzuheben, ohne den anderen Unrecht zu tun. Hinsichtlich des Läuferwerks jedoch geht er nicht selten über sein Vorbild soweit hinaus, daß manche seiner Arbeiten mit gleichem Recht die Nebenbezeichnung „konzertant" verdienen wie einst Dario Castellos *Sonate concertate* 1621. Andererseits lernen wir in ihnen die im guten wie schlechten Sinne unüberbotenen Beispiele für die noch bis zum Ende des 18. Jahrhunderts übliche „Kunst der Auszierung" kennen. Cartier hat nämlich die langsamen Sätze in drei übereinanderstehenden Notensystemen stechen lassen: das unterste enthält die unbezifferte Baßstimme, das mittlere die schlichte Melodie und das oberste die Auszierungen. An der Sangbarkeit der unverzierten Fassung wird jeder Melodiker seine Freude haben; die geigerisch so einladenden Fiorituren jedoch[3]) ersticken den edlen Kern, sodaß er fast nicht mehr in Erscheinung tritt. Da solche Ornamente meist nur bei der Wiederholung üblich waren, tat Hans Sitt nicht gut daran, in seiner für die Edition Peters angefertigten Bearbeitung der Nardinischen Sonaten in D-dur und B-dur die ursprünglichen Melodien der beiden langsamen Einleitungssätze einfach wegzulassen und über der ausgesetzten Klavierbegleitung, die übrigens vortrefflich ge-

[1]) Über sein angebliches Violinkonzert v. 1760 s. o. S. 259f.
[2]) Über ihre Neubearbeitungen siehe Altmanns „Verzeichnis".
[3]) Die Gänge sind zumeist aus 64stel Noten bestritten; doch gehören auch 128stel, ja selbst 256stel keineswegs zu den Seltenheiten.

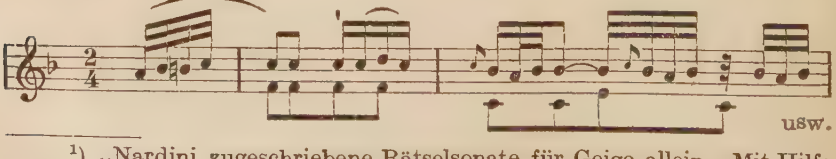
raten ist, einzig deren Auszierung zu bringen. Das wirkt etwa wie Variationen über ein nicht vorhandenes Thema.

Das die erwähnte B-dur-Sonate eröffnende Adagio hat Ferdinand David nach A-dur transponiert und mit dem Hinweis, daß es „einer anderen Sonate desselben Komponisten entnommen sei und nach Belieben weggelassen werden kann", seiner Bearbeitung der Nardinischen D-dur-Sonate für die „hohe Schule des Violinspiels" als dritten Satz einverleibt. Bis auf die am Schlusse desselben eingelegte Kadenz, die etwas aus den Ufern des sonst so ruhig dahin fließenden, herrlichen Gesangstückes tritt, hat David hier gute Arbeit geleistet, da er des Autors überreiche Broderien in sehr geschickter Weise durch einfachere ersetzte, die unserem heutigen Geschmack besser zusagen. Gleiches wäre bei der E-dur Sonate derselben Sammlung nicht einmal erforderlich, die als eines der bedeutendsten Werke Nardinis eine Neu-Ausgabe verdient: die Verzierungen des einleitenden, sehr schönen Adagios halten sich von Haus aus in verhältnismäßig maßvollen Grenzen, und das Finale stellt sich als das umfänglichste und zugleich brillanteste Bariolage-Stück der ganzen Violinliteratur dar. Die Meisterung des ersten Allegros erfordert freilich einen wahren Pralltrillervirtuosen.

Im Anhang seines Sammelwerkes hat Cartier auch einige Stücke für die Violine allein zum Abdruck gebracht. Davon ist eines betitelt: *Sonate énigmatique pour un Violon seul attribuée a Nardini. Le manuscrit est à la Bibliotheque nationale. Scordatura:*  *Par le moyen de cet accord l'on se fait la basse*[1]).“

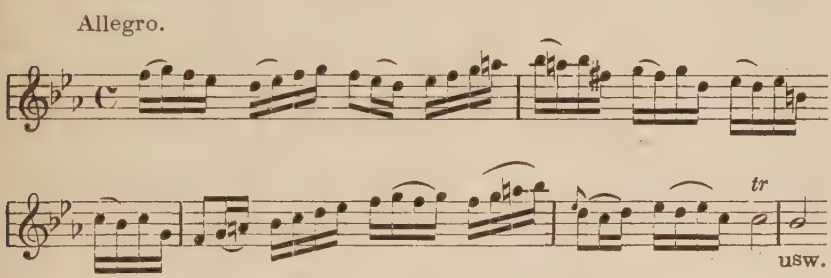


Hier einige Takte der zur Auflösung gebrachten Spielerei, der schon die mit *Gara di due Violini in uno* überschriebenen Stücke eines J. J. Walther und Biber als Modell voraufgegangen waren:



[1]) „Nardini zugeschriebene Rätselsonate für Geige allein. Mit Hilfe der Skordatur spielt man sich selbst den Baß".

Die *Six Sonatas or Duets for two Violins compos'd by Sig. Nardini and Ferrari*, die Walsh in London als *opera seconda* (wessen?) veröffentlichte, sind leichte, liebenswürdige Unterhaltungsmusik, die zu unserm Gegenstand nichts Wesentliches beiträgt. Zwei dieser Sonaten, nun aber ausdrücklich als von Nardini herrührend bezeichnet, findet man auch unter den *Six Duets for two Violins, never before published* (!), *composed by Signors Nardini, Pla & Galleotti, selected for the use of his scholars by Nardini.*

Zur Übung seiner Schüler im Zusammenspiel werden wohl auch die *6 Quartetti ... di P. Nardini-Firenze* in erster Linie geschrieben sein, von denen die Berliner Schloßbibliothek ein mit dem Bilde des Autors geschmücktes Exemplar besitzt[1]). Sie haben zwar im Ganzen musikalisch nicht viel zu besagen, geben sich jedoch vermöge ihrer geschickten geigerischen Einkleidung sehr anmutig in den raschen Sätzen. Ich vermute, daß auch der junge Mozart sie gekannt und geschätzt hat[2]). Denn in seinen Frühwerken begegnet man auf Schritt und Tritt Gängen wie den nachstehenden aus Nardinis Es-dur-Quartett:

Sind schon die bisher erwähnten Arbeiten Nardinis ausreichend, um ihm für alle Zeiten unter den italienischen Instrumentalkomponisten einen ehrenvollen Namen zu sichern, so dürfte ihn sein nachstehend zu besprechendes Werk unzweifelhaft auf den ersten Platz unter den geigerischen Könnern des 18. Jahrhunderts überhaupt stellen. Mit Ausnahme von Eitners Quellen-Lexikon, in dem es ganz bescheiden als ein auf der Berliner Staatsbibliothek befindliches „Mspt. 15861, 50 und 60 Capriccio's für Violino solo. *Liv.* 1 u. 2." geführt wird, habe ich es merkwürdigerweise sonst nirgendwo auch nur erwähnt gefunden. Es scheint bibliographisch ein Unikum zu sein, und ist es wahrhaftig auch in violinistischer Beziehung.

[1]) In manchen von ihnen ist die Bratschenpartie, sobald sie den Bereich der 1. Lage überschreitet, im Sopranschlüssel notiert.

[2]) Wie wir durch C. F. Pohl („Haydn in London", S. 64) wissen, trat Mozart während seines Florentiner Aufenthaltes in ein besonders inniges Freundschaftsverhältnis zu dem mit ihm gleichaltrigen Engländer Thomas Linley, der damals bei Nardini studierte. Es ist also sehr wohl möglich, daß er gelegentlich eines oder das andere der in Rede stehenden Quartette sogar mitgegeigt hat.

Ein Teil dieser insgesamt 110 Kaprizen ist vielleicht schon in den Jahren entstanden, die Nardini nach Beendigung seiner Studienzeit bei Tartini zurückgezogen, aber fleißig in Livorno verbrachte; denn die Erfahrung lehrt, daß technische Probleme von der Art und dem Umfang, wie sie uns hier entgegentreten, zumeist jener Periode des Selbstgefühls ihr Dasein verdanken, in der sich die Jugend die Überwindung auch der halsbrecherischsten Schwierigkeiten zutraut. Andererseits eröffnet der Umstand, daß zwischen die Kaprizen achtzehn zum Teil ganz meisterhaft gearbeitete Fugen eingestreut sind, die Möglichkeit, daß diese erst geschrieben wurden, nachdem Nardini in Stuttgart oder anderswo[1]) die Sonaten und Partiten Joh. Seb. Bachs für die Violine allein kennen gelernt hatte. Jedenfalls führen diese Kaprizen sinnfällig vor Augen, wie lückenhaft unsere bisherigen Kenntnisse von der Entwicklung des Violinspiels im 18. Jahrhundert waren und wohl auch heute noch sind.

Schon bei der ersten flüchtigen Durchsicht der beiden Nardinischen Bücher fällt es einem wie Schuppen von den Augen, daß Paganini in ihrem Verfasser einen Vorgänger besaß, der auf ihn geigentechnisch einen weit größeren Einfluß ausgeübt hat als Locatelli mit seiner *Arte di nuova modulazione* oder etwa Gaviniés mit seinen *Matinées*, von welch letzteren man überdies nicht weiß, ob sie Paganini zur Zeit der Konzeption seiner eigenen Kaprizen bereits bekannt waren, während solches bei dem Werke Nardinis zum mindesten sehr wahrscheinlich ist. An demselben muß ihn vor allem die unbeschränkte Verfügung über den ganzen Bereich des Griffbretts gefesselt haben: Nardini klettert nicht bloß in einstimmigen Läufen, sondern auch mit Terzen- und Sextengängen, bis in die höchsten Lagen hinauf und geht selbst den gewagtesten freien Einsätzen nicht aus dem Wege. Dabei verzichtet er auf jegliches spezifisch virtuose Rüstzeug wie Flageolets, Pizzicato, ricochettierende Stricharten und dergleichen, hält sich vielmehr streng an die Art des Bachschen Geigensatzes; nur daß bei ihm alles, namentlich nach der Höhe zu, um ein Vielfaches gesteigert ist. Überdies mutet er der linken Hand in einem Dutzend vierstimmiger Arpeggio-Etuden bisweilen so unglaubliche Griffe zu, daß bei deren Ansicht auch Geiger mit sehr streckfähigen Händen erschrecken dürften.

Mit einem Neudruck dieses gewaltigen Werkes selbst in der heutigen schweren Zeit würde sich ein ideal gesinnter Verleger den Dank aller Geiger und Musikhistoriker verdienen.

Eines jedoch darf als sicher angenommen werden: war Nardini imstande, seine 110 Kaprizen selbst in einwandfreier Weise zu

[1]) Er soll ja vor seiner Rückkehr nach Italien auch in Norddeutschland, speziell am Berliner Hofe, konzertiert haben. Doch kann er Bachs geistige Bekanntschaft ebenso gut schon in Padua gemacht haben; denn wie unter den französischen Geigern — nach Cartier — bereits Gaviniés im handschriftlichen Besitze der Köthener Sonaten und Partiten *per Violino solo senza Basso* gewesen ist, so konnte genau dasselbe auch bei Tartini oder Nardini selber der Fall sein.

spielen, dann ist er von allen Geigern Europas im 18. Jahrhundert der Größte gewesen!

Von den Schülern, die Nardini in Livorno und Florenz ausgebildet hat – in Stuttgart scheint er nicht unterrichtet zu haben – seien hier nur genannt: Agus, Brunetti, Cambini, Campagnoli, Giuliani, Linley, Lucchesi, Manfredi, Moriani, Sozzi und Vaccari.

Unter ihnen ist wohl der Pisaner Giulio Maria Lucchesi der älteste gewesen. Er lebte eine Zeitlang in Wien und nahm später Dienste am fürsterzbischöflichen Hofe zu Salzburg, wo er bis 1799 nachweisbar ist. Ich kenne von ihm allein *Tre Duetti concertanti per due Violini, op. 1*; sie enthalten durchwegs frische und gesunde Musik von mittlerem Schwierigkeitsgrad, die auf einen gewandten Geiger schließen läßt. Dann kommt Lucchesi in Betracht als der Lehrer des um 1739 zu Lucca geborenen Filippo Manfredi, bevor dieser zu Nardini ging, um, wie es heißt, später auch noch der Unterweisung Tartinis teilhaftig zu werden. 1758 wurde Manfredi zunächst als erster Violinist im Orchester seiner Vaterstadt angestellt, brachte es jedoch bald dahin, daß man ihm dessen Führung anvertraute. In der Folge unternahm er mit seinem Freunde Luigi Boccherini immer ausgedehntere Konzertreisen, deren eine die beiden 1769 schließlich über Paris bis nach Spanien führte. Hier trat Manfredi als Sologeiger in die Dienste des Infanten Don Luis Antonio Jacobo, in welcher Stellung er 1780 zu Madrid gestorben ist. Nach den Quartetten und Quintetten Boccherinis zu urteilen, deren viele im Hinblick auf Manfredi geschrieben wurden, muß er ein ganz vorzüglicher Kammermusikspieler gewesen sein; daß er zudem selber kompositorisch sehr begabt war, beweist schon sein Erstlingswerk. Es enthält sechs Solosonaten, deren letzte Alard nach dem bei Cartier erfolgten Abdruck für den Konzertvortrag bearbeitet hat. Sie stellt namentlich im letzten Satz schon recht erhebliche Ansprüche an das Oktavenspiel sowohl im Zusammenklang wie in gebrochener Abfolge.

Eine ähnliche Stellung wie Manfredi bekleidete am spanischen Hofe auch der gegen 1740 zu Pisa geborene und um 1808 bei Madrid gestorbene Gaetano Brunetti. Nach Beendigung seiner Studien bei Nardini begab er sich auf Konzertreisen, die ihn auch nach Deutschland führten, wo er sich eine Zeitlang in Mannheim fesseln ließ. Von 1766 ab wirkte er in Madrid, zunächst als Sologeiger, dann als Kammerkomponist des Prinzen von Asturien, der später als Karl IV. den spanischen Königsthron bestieg. In letzterer Eigenschaft soll er eine unglaubliche Fruchtbarkeit entfaltet haben; wenigstens sagt Picquot, der Biograph Boccherinis, daß sich in seiner Sammlung von Kammermusik über 200 Werke des Pisaners befunden hätten. Leider kenne ich davon bloß die *Sei Sestetti per tre Violini, Viola é due Violoncelli obligati . . . opera I*ª, im Besitz der Berliner Schloßbibliothek. Aber auch diese schon genügen, um uns eine recht hohe Meinung von den kompositorischen und

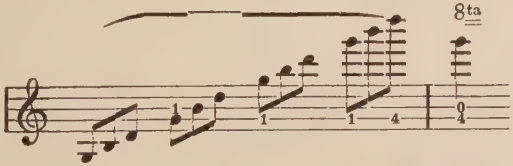
geigerischen Fähigkeiten Brunettis beizubringen. Er hat gute musikalische Einfälle, und gleich das erste Allegro des ersten Sextetts mit seinem sangbaren zweiten Thema in der Dominanttonart bezeugt, daß er nicht umsonst in Mannheim gewesen ist. Überdies bewegt er sich in den Geigenparten mit einer künstlerischen Unbesorgtheit bis zur 7. Lage hinauf, die lebhaft an den jungen Mozart gemahnt. Auch die Bratsche und die beiden Violoncelli sind ganz vortrefflich behandelt.

Einen noch größeren Vielschreiber lernen wir in Giov. Gioseffo Cambini kennen. 1746 in Livorno geboren, wurde er dort zunächst Manfredis und Nardinis Geigenzögling, um dann für den Unterricht in der Komposition zum Padre Martini nach Bologna zu gehen. Hierauf wandte er sich nach Madrid, wo er eine Zeitlang im Quartett des spanischen Infanten Don Luiz die Bratsche spielte und Boccherinis Bekanntschaft machte. Dann siedelte er nach der französischen Hauptstadt über, um sich hier hauptsächlich als Tonsetzer und Schriftsteller zu betätigen. In ersterer Eigenschaft anfänglich beim Publikum sehr beliebt, hatte er in der Folge unter so widrigen Umständen zu kämpfen, daß er immer tiefer sank und schließlich 1825 im Irrenhause zu Bicêtre bei Paris endigte. Fétis verzeichnet von ihm über 600 Instrumentalwerke, unter denen sich allein 144 Streichquartette befinden. Davon beweisen schon die der Berliner Schloßbücherei gehörigen 36 *Symphonies concertantes* und 24 *Quatuors*, ferner über 100 Duos (zumeist für zwei Violinen, manche auch für Geige und Bratsche, sämtlich auf der Berliner Staatsbibliothek), daß Cambini in der Geschichte der Instrumentalmusik ganz zu Unrecht nur noch als Nachahmer und Fälscher Boccherinis geführt wird. In vielen seiner Arbeiten, zumal den *Duos de Violon et Alto op. 35* und *46* sowie den *Six Duos concertants pour deux Quintes* (im Altschlüssel notiert und in den Stimmheften auch *Alto* benannt) gibt er sich vielmehr so durchaus eigenartig, daß er beanspruchen darf, auch als selbständiger Kopf gewertet zu werden. Vermöge der dankbaren Aufgaben, die Cambini der Bratsche zuweilen stellte, hat er überdies erheblich dazu beigetragen, daß dieses heute so stiefmütterlich bedachte und behandelte Instrument zu jener Zeit eine Rolle spielte, von deren Umfang man sich gemeinhin keine rechte Vorstellung mehr macht.

Hervorragende Verdienste um die Entwicklung des Violinspiels hat sich auch der 1751 zu Cento bei Bologna geborene und 1827 in Neustrelitz gestorbene Bartolomeo Campagnoli erworben; zumal als Pädagogen kommt ihm eine Bedeutung zu wie nur wenigen anderen Lehrern seiner und der folgenden Zeit. Er war der getreue Verwalter des geigerischen Vermächtnisses von Nardini, zu dem er, wohlvorbereitet durch den Unterricht des in Modena wirkenden Tartinischülers Paolo Guastarobba, gegen 1771 gekommen sein mag, um alsbald dessen Hilfskraft zu werden. Nach Beendigung seiner Studien in Florenz treffen wir Campag-

noli von 1777–1779 zunächst als Konzertmeister der fürstbischöflichen Kapelle in Freising, dann 1780 als Kammermusiker beim Herzog Anton von Kurland in Dresden. Sowohl vor dieser wie der nächsten Stellung liegen ausgedehnte Konzertreisen. Von 1797 bis 1818 war er Konzertmeister am Leipziger Gewandhaus und von da ab bis zu seinem Tode Hofkapellmeister in Neustrelitz, wo zugleich seine beiden Töchter als Sängerinnen Anstellung gefunden hatten.

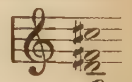
Abgesehen von den kleineren und technisch anspruchsloseren Arbeiten Campagnolis, wie mehreren Heften Geigenduetten und der *Raccotta di 101 pezzi facili e progressivi pel Violino . . . op. 20*[1]), deren Unterrichtswert ebenso unbestritten ist wie jener der schon erheblich schwierigeren 30 Präludien op. 12 sowie der 246 Phantasien und Kadenzen op. 17, sind nur wenige seiner größeren Werke noch nach Verdienst bekannt. Sie enthalten auch für den heutigen Violinspieler noch eine Fülle ausgezeichneten Studienmaterials und unterrichten uns auf Grund sorgfältiger Bezeichnung mit Stricharten und Fingersätzen, eingeschalteten Kadenzen u. dgl. so genau über die geigerische Praxis zu Ausgang des 18. Jahrhunderts, daß dieserhalb kaum ein Wunsch unbefriedigt bleibt.

Unter diesen Werken nimmt der *Metodo per Violino, diviso in 5 parti, distribuito in 132 lezioni progressive per 2 Violini e 118 studi per Violino solo* vom Jahre 1797 die erste Stelle ein. Er ist 1827 bei Breitkopf & Härtel auch unter dem Titel *Nouvelle Méthode de la mécanique progressive du jeu de Violon* mit deutschem und französischem Text erschienen, und Henri Schradiek hat daraus 20 Etuden in einem Sonderheft herausgegeben; das Buch sollte aber schon deshalb schleunigst in ungekürzter Fassung wieder neu aufgelegt werden – vor allem in besserer deutscher Übersetzung –, weil es genau betrachtet der Zeit nach die erste wirkliche Violinschule darstellt, die den Lehrstoff in systematischer Weise behandelt. Ist diese Systematik vom Pestalozzischen Standpunkt aus vielfach anfechtbar, so muß es für einen intelligenten Geiger doch von hohem Reize sein und seine Urteilsfähigkeit steigern, die heutigen Anschauungen von der Behandlung unseres Instruments mit denjenigen zu vergleichen, die in der Nardinischen Epoche im Schwange waren. So bestärkt beispielsweise der Umstand, daß Campagnoli das viergestrichene g, den Schlußton des gebrochenen G-dur-Dreiklangs durch vier Oktaven, stets durch ein Flageolett dargestellt wissen will,

[1]) Bei Breitkopf & Härtel, den Originalverlegern der meisten Instrumentalkompositionen Campagnolis, als „101 leichte und fortschreitende Stücke" im Neudruck erschienen.

in der Ansicht, daß unsere Vorfahren hinsichtlich der Intonation nicht entfernt so empfindlich waren wie wir Heutigen. Denn wenn unser an die gleichschwebende Temperatur gewöhntes Ohr sämtliche natürlichen Flageoletts auch wegen des nur leichten Fingerdrucks auf die Saiten etwa um ein syntonisches Komma zu tief empfindet – die künstlichen kann man nach Belieben regulieren –, so hört sich doch umgekehrt wieder ein um mehrere Kommata zu hohes g (das eigentliche gis'''') noch schlimmer an.

Das nächstwichtige Werk Campagnolis, welches zugleich seinen Namen in Geigerkreisen am lebendigsten erhalten hat, sind die *Divertissements pour l'Exercice des sept principales positions op. 18*, lauter viersätzige Sonaten, deren jede durchwegs nur in einer der sieben Lagen zu spielen ist; neben den *24 Etudes harmoniques* von Hubert Léonard die bedeutendste pädagogische Leistung auf diesem Sondergebiet. Beide Opera unterscheiden sich hinsichtlich ihrer Lehrzwecke nur dadurch, daß der Franzose außer der sicheren Beherrschung des Griffbretts gleichzeitig auch noch den Schlängelstricharten (Bariolage) eine bedeutsame Rolle zuweist, der Italiener dagegen dem mehrgriffigen Spiel.

Nicht annähernd so gut sind Campagnolis *Sei Sonate per Violino e Basso* op. 1 gelungen, die letzthin Joseph Venzl mit geschickter Klavierbegleitung bei Ricordi herausgegeben hat. Die dem ehemaligen Tartinischüler, späteren sächsischen Kapellmeister Joh. Gottlieb Naumann gewidmeten *Six Solos pour Violon et Violoncelle ou Viola op. 6*, die im Ganzen etwas lebendiger als op. 1 geraten sind, interessieren wohl nur noch den Historiker durch Variationen über Arietten aus Naumann'schen Opern, die einigen Sonaten als Schlußsatz angehängt sind. Ähnliches gilt von den *6 Quartetti*, die sich in alten Abschriften auf der Berliner Schloßbibliothek befinden: sie müssen als ebenso veraltet bezeichnet werden wie Campagnolis einziges Violinkonzert. Das in letzterem aufgespeicherte Laufwerk ist zwar an und für sich nicht unwirksam, allein die Themen entbehren der Plastik und Größe. Eine Lanze möchte ich dagegen für seine sechs Fugen op. 10 brechen, besonders für jene zwei, die Alard neben vier Präludien seiner bekannten Sammlung einverleibt hat; man darf sie als die besten Vorstudien zu Bachs Werken für die Violine allein bezeichnen.

Schließlich seien Veranstalter von historischen Konzerten auch noch auf Campagnolis op. 16 aufmerksam gemacht: *L'illusion de la Viole d'Amour. Sonate notturne pour Violon accordé en*  *avec accompagnement de Viola*, ein Stück mit ganz zauberischen Klangeffekten.

Über den 1752 zu Livorno geborenen Nardinischüler Giuseppe Moriani war nur soviel in Erfahrung zu bringen, daß er sich als Kammermusikspieler ausgezeichnet hat. 1812 war er noch Leiter

des Orchesters am Theater seiner Vaterstadt, nach Fétis soll er auch Konzerte komponiert haben.

Der 1760 in Florenz geborene Francesco Giuliani wirkte nach Beendigung seiner Studien bei Nardini zunächst als Konzertmeister am *Nuovo Teatro* seines Geburtsortes, wurde aber nach dem Tode seines Lehrers dessen Nachfolger an der königlichen Oper. Das *British Museum* besitzt von ihm eine größere Anzahl von Kammermusikwerken, die mir jedoch nicht zugänglich gewesen sind. Letzteres gilt auch von den *40 Capricci ossiano Studi in tutti i toni, e tre Cadenze per Violino* des um 1765 geborenen Florentiners Francesco Sozzi, welche 1817 als nachgelassenes Werk dieses Nardini-Zöglings publiziert wurden. Sie befinden sich auf der Bibliothek des Mailänder Konservatoriums.

Francesco Vaccari (geb. 1773 in Modena) ist vor allem wegen seiner geigerischen Frühreife zu nennen, mit der er schon als achtjähriges Kind selbst einen Pugnani in das größte Staunen versetzt haben soll. Von 1783 bis 1786 hat er bei Nardini studiert. Dann lebte er längere Zeit in Mailand, von wo aus er Italien bereiste und überall namentlich durch sein Vomblattspiel Aufsehen erregte. Von 1804 bis zu seinem um 1830 eingetretenen Tode hielt er sich meistens in Madrid und Lissabon auf, unternahm aber dazwischen mehrfache Konzertreisen nach Paris und Deutschland. Fétis führt von ihm einige gedruckte Kompositionen an; leider war davon nichts zu erhalten.

Ein Wunderkind ist auch Thomas Linley gewesen, der 1756 zu Bath als ältester Sohn des englischen Komponisten gleichen Namens geboren wurde. Von seinem Vater im Violinspiel so tüchtig vorgeschult, daß er bereits als Achtjähriger öffentlich auftreten konnte, setzte er als Knabe seine Studien noch einige Jahre bei Nardini in Florenz fort, wo er sich zugleich innig mit Mozart befreundete. „Als Linley 1773 nach England zurückkehrte, trat er im *Drurylane Theater* mit Violinkonzerten auf; auch ein kleines Oratorium *The song of Moses* wurde damals von ihm aufgeführt. Während eines Besuches bei seinem Gönner, dem Herzog von Aucaster, auf dessen Gut zu Grimstone ertrank Linley bei einer Wasserfahrt am 7. August 1778, erst 22 Jahre alt." (C. F. Pohl).

Nach demselben Autor wäre auch Giuseppe Agus, der 1773 als Geiger in London auftrat und dauernd dort lebte, Nardini-Schüler gewesen. Von seinen Kompositonen kenne ich nur *Six Nocturnos for 2 Violins and a Violoncello obligato, op. 4* (1770), die aus je einem langsamen Satz und einem Tanz bestehen; angenehm zu spielende und anzuhörende Gesellschaftsmusik besserer Art.

Wenden wir unsere Blicke wieder auf die direkten Abkömmlinge der Paduaner Schule zurück, so stoßen wir zunächst auf den wahrscheinlich im ersten Lustrum des 18. Jahrhunderts zu Padua geborenen Domenico dall'Oglio, den Tartini möglicherweise schon während seiner eigenen Studentenzeit im Violinspiel

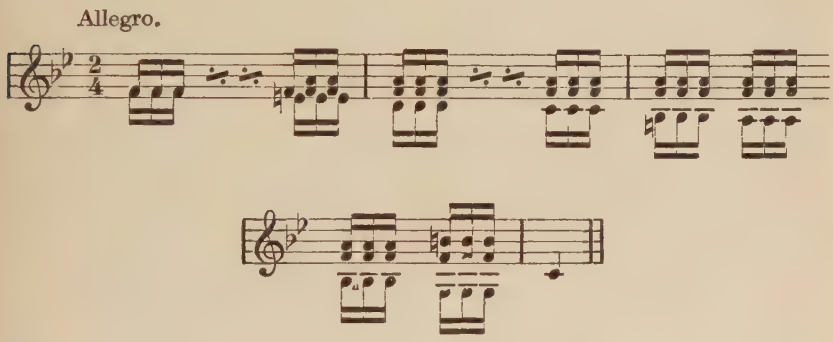
unterrichtet hat. Er wurde 1735 als Konzertmeister der kaiserlichen Kapelle nach Petersburg berufen und gab in dieser Eigenschaft 1738 bei Witvogel in Amsterdam XII *Sonate a Violino e Violoncello o Cimbalo . . . opera prima* heraus. Diese erweisen sich als tüchtige Arbeiten eines wohlgeschulten Musikers bei mittleren Ansprüchen an das technische Können; eine ausgeprägte Künstlernatur spricht aber nicht aus ihnen. Dall'Oglio, der auch ein geschickter Geigen- und Lautenmacher war, ist 1764, auf der Heimreise nach Italien, bei Narwa gestorben.

Dann Pasquale Bini, der gegen 1720 in Pesaro geboren wurde. Man weiß von ihm nur soviel, daß er nach beendigter Studienzeit bei Tartini, der auf ihn als Musiker große Stücke gehalten haben soll, nach Rom ging, wo er mehrere Jahre lang in den Diensten des Kardinals Olivieri stand. In diese Periode wird wohl der Unterricht zu verlegen sein, den er dem bereits besprochenen Emanuele Barbella, seinem hervorragendsten Zögling, erteilt hat. Daß er in der Folge mit Nardini zusammen am württembergischen Hofe wirkte, ist schon gesagt worden. „Er wurde daselbst am 1. März zum ersten Concertmeister und *compositeur di camera* mit einer Gage von 400 Dukaten nebst freyer meublirter Logierung vom Herzog angestellt[1])." In Stuttgart werden auch die wenigen Kompositionen entstanden sein, die wir von Bini noch besitzen: ein halbes Dutzend Solosonaten und ein Violinkonzert in G-dur. Sie lassen bei mittleren Ansprüchen an die Technik ein natürlich gestaltendes Talent erkennen, das sich jedoch fast durchwegs im Gedankenkreis seines ehemaligen Lehrers bewegt. So würde, um nur ein Beispiel anzuführen, der in g-moll stehende Mittelsatz des Konzerts an und für sich ein ganz vortreffliches Stück zu nennen sein, wenn es das einleitende *Larghetto affettuoso* der Tartinischen Teufelssonate nicht allzu deutlich als Vorbild erkennen ließe. Freilich haben sich neben Bini noch viele andere Zeitgenossen vergebens um die Nachahmung dieser herrlichen Elegie gemüht. Binis Ausgänge sind unbekannt.

Nach Nardini darf unter Tartinis italienischen Scholaren wohl der um 1722 zu Piacenza geborene Domenico Ferrari als der hervorragendste angesprochen werden. Er verbrachte nach Beendigung seiner Paduaner Lehrzeit zunächst einige dem stillen Selbststudium gewidmete Jahre in Cremona, um dann, wie wir aus der Lebensbeschreibung Dittersdorfs erfahren, im Winter 1749/50 als fertiger Virtuose in Wien die größten Triumphe zu feiern. Ebenso erfolgreich war später sein Auftreten in Paris, wo er u. a. 1754 im *Concert spirituel* spielte. Ob letzteres schon in seiner Eigenschaft als württembergischer Soloviolinist geschah, oder ob er erst nach erfolgter Rückkehr aus Frankreich neben seinen Mitschülern Bini und Nardini in Stuttgart angestellt wurde, ist strittig. Er hat jedenfalls mehrere Jahre in der schwäbischen Residenz gewirkt

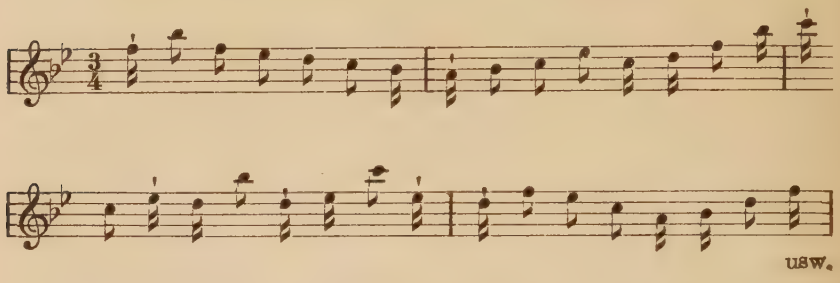
[1]) J. Sittard a. a. O. II, S. 56.

und sich dann wieder nach Paris begeben, wo er 1780 von unbekannt gebliebenen Tätern ermordet worden sein soll.

An seinem Lehrer Tartini gemessen und mit Nardini verglichen, hat Ferrari eine etwas leichtere, mehr auf den virtuosen Effekt gerichtete Spielweise gepflegt. Ja, ein Konzert in B-dur, das ich handschriftlich auf der Bibliothek des Pariser Konservatoriums gefunden habe, zeugt davon, daß er mit den Werken Locatellis genauer bekannt gewesen ist als irgend ein anderer Jünger der Paduaner Schule. Namentlich scheinen es ihm dessen gewagte freie Einsätze in Sprüngen über das ganze Griffbrett hinweg angetan zu haben. Noch andere Züge lassen erkennen, daß Ferrari sich schon in frühen Jahren von der Spiel- und Satzweise Tartinis fast ebenso weit entfernt hatte wie vor ihm Locatelli von den Überlieferungen der römischen Schule. Stoßen wir doch bereits im zweiten Satz der 2. Sonate[1]) seines 1750 in Paris erschienenen Erstlingswerkes auf nachstehende Bériotismen:

Diese sollen jedoch Ferrari umso weniger zum Vorwurf gemacht werden, als dergleichen Stellen auch schon in den Konzerten Albinonis, ja selbst in der Bachschen Chaconne vorkommen; hier allerdings mit ganz anderer musikalischer Begründung. Tartini jedenfalls hat solche Gänge wohl niemals geschrieben. Die 5. Sonate (G-dur) desselben Werkes enthält sogar eine ganze, nur in Flageoletten zu spielende Variation eines voraufgehenden Menuetts. Das läßt vermuten, Ferrari habe sich schon vor seiner Reise nach Wien längere Zeit in der französischen Hauptstadt aufgehalten – Fétis Angaben, die sich auf Cartier stützen, sind unzuverlässig –, um dort persönliche Beziehungen mit dem im übernächsten Hauptstück zu besprechenden Mondonville anzuknüpfen, dessen 1735 erschienene Flageolet-Sonaten op. 4 das größte Aufsehen erregt hatten. Aber auch eine Variation, wie sie in Ferraris 6. Sonate op. 1 einem 22 Takte langen Menuett als

[1]) Sie wurde von Alard in neuer Bearbeitung seiner bekannten Sammlung einverleibt.

dritte Veränderung folgt, dürfte sonst vor 1750 nicht vorkommen. Sie besteht nämlich durchgehends nur aus synkopischen Gängen folgender Art:



Damit wäre Ferraris geigerische Eigenart der Hauptsache nach charakterisiert; denn von einigen kantablen Sätzen namentlich in op. 4 abgesehen, enthalten seine übrigen Sonaten kaum etwas, was ihn uns von einer neuen Seite zeigte. Ohne weiteres sei ihm jedoch eine ungewöhnliche Begabung für violintechnische Kombinationen zugestanden, die vielleicht nach deutlicher zum Ausdruck käme, wenn uns mehrere seiner ehedem von Dittersdorf so bewunderter Konzerte erhalten wären. Der Zufall hat uns aber auch eine zeitgenössische Ablehnung des Komponisten Ferrari vermittelt. Cartier, der ehemalige Besitzer seiner sämtlichen 36 Sonaten – zu einem stattlichen Bande vereinigt sind sie jetzt Eigentum der Berliner Staatsbibliothek –, schrieb nämlich auf die Rückseite des die sechs Sonaten op. 2 enthaltenden Heftes: *Martinelli rapporte, que Ferrari voulut un jour se faire entendre à Geminiani. Celui-ci, aprés l'avoir entendu, lui dit, vous êtes un grand instrumentiste, mais votre musique ne reveille en moi aucun sentiment*[1]).

Dagegen muß Ferrari allen Berichten zufolge einer der glänzendsten ausübenden Virtuosen seiner Zeit gewesen sein. Von deutscher Seite wissen wir das namentlich durch Dittersdorf und Schubart, welch letzterer sich in seiner überschwänglichen Art folgendermaßen über ihn ausspricht:

„Dieser große Mann ist der Stifter einer neuen Violinschule. Nicht der tiefschneidende Strich eines Tartini, nicht die majestätische und feyerliche Bogenwendung, nicht das Herausziehen der Note bis auf die Wurzel, ist der Charakter dieses Mannes. Aus Bizarrerie schlug er gerade den verkehrten[2]) Weg des Tartini ein. Seine Bogenwendung ist nicht gerade, sondern krumm". (Damit

[1]) Martinelli berichtet, daß Ferrari, der eines Tages Geminiani vorspielte und ihn um sein Urteil bat, von diesem zu hören bekam: „Sie sind zwar ein großer Virtuose, Ihr Spiel weckt jedoch in meinem Innern keinerlei Empfindung".

[2]) Im Sinne von „umgekehrten".

ist wohl gemeint, daß er die Saiten mit dem Bogen nicht zum Vorteil des Klanges rechtwinklig kreuzte, sondern in der Kurve eines türkischen Säbels, wie man solches bei Autodidakten und ‚verlodderten' Geigern auch heute noch vielfach beobachten kann). „Er strich nicht mit Allgewalt, sondern glitschte nur über die Saite weg, verließ die Peripherie des Stegs, wagte sich hoch ans Griffbrett hinauf und brachte dadurch einen Ton hervor, der ungefähr dem glich, wenn man ein Glas ganz sanft reibt, daß seine Krystallrinde dröhnt." (Flautato ?) „Der Fehler dieses großen Meisters aber war, daß er aus Eigensinn nicht das annahm, was Tartini Gutes hatte. Die Tartinischen Töne sind alle ganz reif, die Ferrarischen aber unzeitig; er küßt gleichsam nur die Frucht am Baume, aber schüttelt ihn nicht, daß die Noten wie Borsdorfer Äpfel in unsern Schoß fallen. Sein Vortrag war also mehr Echo, als Naturton." („Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst".)

Auch Angelo Morigi, um 1725 zu Rimini geboren und 1788 als Hofkonzertmeister in Parma gestorben, darf den besten Schülern Tartinis zur Seite gestellt werden. Er verdient dies namentlich durch sechs von ihm als op. 2 herausgegebene Solosonaten, deren manche vermöge ihres musikalischen Gehaltes und ihrer geigerischen Einkleidung auch dem großen Lehrer nicht zur Unehre gereicht hätten. Ja, das Hauptallegro der 6. Sonate (A-dur) enthält an bogentechnischem Passagenwerk bereits viel an Viotti Gemahnendes. Unter seinen Schülern verdient der 1750 zu Venedig geborene Cajetano Mattioli, der von 1774—1784 Konzertmeister und Musikdirektor am kurfürstlichen Hofe zu Bonn war und hier die Mannheimer Orchesterdisziplin einführte, besonders hervorgehoben zu werden. Beethovens Lehrer Christian Gottlob Neefe schreibt in seiner Selbstbiographie: „Er hat in Parma bei dem ersten Geiger, Herrn Angelo Moriggi, einem tartinischen Schüler, studiert ... und dem Beyspiel des Ritters Gluck in Absicht auf die Direction viel zu verdanken. Man muß gestehen, daß er ein Mann voll Feuer und geschwinden, lebhaften und feinen Gefühls ist. Er dringt schnell in die Gedanken und Empfindungen eines Tonsetzers ein und weiß dieselben dem ganzen Orchester bald und bestimmt mitzutheilen. Er hat zuerst die Accentuation oder Declamation auf Instrumenten, die genaueste Beobachtung des Forte und Piano, oder des musicalischen Lichts und Schattens in allen Abstufungen im hiesigen Orchester eingeführt. Sein Bogen ist sehr mannigfaltig. In allen Eigenschaften eines Directors steht er dem berühmten Cannabich zu Mannheim gar nicht nach. Im musicalischen Enthusiasmus übertrifft er ihn, und übrigens hält er, eben wie jener, auf musicalische Zucht und Ordnung ..."

Vor Mattioli ist aber auch schon ein direkter Schüler Tartinis Konzertmeister in Bonn gewesen: der um 1727 zu Châlons geborene Joseph Touchemoulin, welcher Gerber zufolge ein ebenso bedeutender Geiger wie namhafter Tonsetzer für sein Instrument war. Er muß bereits als junger Mann nach Bonn gekommen sein

und sich die Gunst des Kurfürsten Clemens August erworben haben, da dieser ihn vorerst zu Tartini in die Lehre schickte, bevor er ihn 1753 zum Anführer seiner Kapelle machte. Nach dem Tode seines Gönners (1761) nahm er Dienste beim Fürsten von Thurn und Taxis in Regensburg, wo er 1801 gestorben ist. Vier Solosonaten, welche das Brüsseler Konservatorium von ihm handschriftlich besitzt, sind mir leider nicht zugänglich gewesen.

Über Giulio Meneghini, der sich durch einen so großen Ton auf der Geige hervorgetan haben soll, daß man ihn scherzweise *La tromba* nannte, ist weiter nichts bekannt als, daß ihm die Auszeichnung zuteil ward, der Nachfolger seines Lehrers an *S. Antonio di Padova* zu werden. Kompositionen aus seiner Feder scheinen nicht erhalten zu sein.

Tartini hat auch eine Schülerin unterrichtet, deren Name weiteren Kreisen selbst heute noch geläufig ist: Maddalena Lombardini. Freilich verdankt sie dieses Fortleben in der Musikgeschichte vor allem einem Briefe, den ihr Lehrer unter dem 6. März 1760 an sie gerichtet hat. Derselbe enthält allerlei nützliche Ratschläge über die „Violinübung"; darunter allerdings auch einige, mit denen ein Geigenpädagoge Pestalozzischer Richtung kaum einverstanden sein wird. Er wurde einige Monate nach Tartinis Tod im fünften Band der italienischen Zeitschrift *L'Europa letteraria* publiziert und 1784 von Joh. Adam Hiller in dessen „Lebensbeschreibungen" als „Brief des Joseph Tartini, enthaltend eine wichtige Lection für die Violinspieler" erstmalig in deutscher Übersetzung mitgeteilt. Seitdem ist er an verschiedenen Stellen, auch von Wasielewski a. a. O., so oft unverkürzt wieder abgedruckt worden, daß ich hier umso leichter darauf verzichten kann, als von jeher seine Bedeutung überschätzt worden ist.

Maddalena Lombardini, die sich später mit dem Konzertmeister Luigi di Sirmen von der Hauptkirche zu Bergamo vermählte, wurde um 1735 in Venedig geboren und wuchs unter Tartinis Anleitung zu einer so vorzüglichen Geigerin heran, daß ihre italienischen Verehrer sie zeitweise sogar mit Nardini verglichen. Nach Brenet[1]) freilich soll sie einen Teil ihrer 1768/69 in Paris eingeheimsten Erfolge bloß dem Umstand zu verdanken gehabt haben, daß sie der Zeit nach eine der ersten Damen war, die öffentlich Violine spielten. In der Folge trat Frau von Sirmen aber hauptsächlich als Sängerin auf, so nach Lösung ihres Vertrages mit der Pariser Oper 1782 in Dresden. Seit 1785, in welchem Jahre sie der französischen Hauptstadt noch einen Gastbesuch abgestattet hat, ist ihre Spur verloren gegangen.

Daß auch Giuseffo Antonio Paganelli ein Schüler Tartinis gewesen sei, wie Tebaldini (a. a. O.) auf Grund eines *Concerto à 5* annimmt, das sich unter Paganellis Namen in Padua befindet, ist eigentlich wenig wahrscheinlich. Die mir zu

[1]) *Les Concerts en France*, 1900, S. 291 u. 346.

Gesicht gekommenen Werke des *Compositeur des opéras Italiens de S. A. le Duc regnant de Brunswick-Lunebourg* – so nennt er sich auf dem Titelblatt seiner als op. 13 in Paris erschienenen *VI Sonates pour deux Violons ou deux flutes* – sind höchstens als angenehme Gesellschaftsmusik einzuschätzen: nichts darin gemahnt an den erlauchten, ihm zugeschriebenen Lehrer[1]).

Den künstlerischen Stammbäumen zuliebe sind wir in den letzten Absätzen den Ereignissen weit vorausgeeilt und haben deshalb einige Geiger nachzutragen, deren Zugehörigkeit zu einer bestimmten Schule sich nicht nachweisen läßt. So zunächst der 1697 zu Lodi geborene Francesco Maria Cattaneo, der 1726 in die sächsische Hofkapelle eintrat und 1764 als deren Konzertmeister gestorben ist. Wie sein Vorgänger Pisendel scheint auch er den Nachdruck auf das Amt eines tüchtigen Orchesterführers gelegt zu haben; denn in den Sonaten und Konzerten aus seiner Feder, welche die Dresdner Bibliothek unter den Signaturen Cx 117–124 verwahrt, lernt man ihn bloß als Routinier ohne kompositorische Eigenart kennen. Etwas besser ist es in letzterer Hinsicht um drei Konzerte von einem gewissen Meneghetti (Cx 641–643) bestellt, über den alle näheren Nachrichten fehlen, der jedoch fraglos von Haus aus Violinspieler gewesen sein muß. Das geht deutlich aus den Ecksätzen seines Es-dur-Konzerts hervor, die zwar an die Doppelgrifftechnik recht erhebliche Anforderungen stellen, deren sonstiges Laufwerk aber sehr gut in die Finger fällt[2]).

Unter Cx 1154–1162 befinden sich in Dresden auch neun Konzerte *a Violino concertato* von Andrea Zani aus Casal Maggiore, der um 1700 geboren sein muß und wahrscheinlich längere Zeit in Wien gelebt hat. Sowohl diese Arbeiten wie eine größere Anzahl von weiteren Druckwerken, die man bei Eitner angeführt findet, bezeugen, daß Zani ein hervorragend begabter Tonsetzer war, der die Geige wirksam zu behandeln verstand. Corrette (a. a. O.) hat aus seinem Erstlingswerk ein *Capriccio* mit einem rundläufigen Baß und aus seinem op. 2 ein Allegro abgedruckt, welche seine Vorliebe für *Bariolage* und Terzenspiel – wenn auch nur in den drei untersten Lagen – kennzeichnen.

Ähnlich der von Dittersdorf in seiner Lebensbeschreibung erwähnte Mailänder Carlo Zuccari, der nach Fétis um die Mitte des Jahrhunderts in einem Londoner Theaterorchester als Violinist angestellt war. Sein aus zwölf *Sonate a Violino e Basso ô Cembalo* bestehendes op. 1 zeichnet sich durch sehr schöne langsame Einleitungssätze aus, die selbst Bach geschätzt haben könnte. Dann besitzt die Dresdner Bibliothek von ihm vier Konzerte (Cx 1163 bis 1166), unter denen sich besonders eines in F-dur durch flottes Passagenwerk hervortut. Musikalisch bedeutender gibt sich eine *Solo* benannte dreisätzige Kirchen-

[1]) Über Tartinis deutsche u. französische Schüler s. d. nächsten Kapitel.

[2]) Oder sollte er vielleicht mit dem vorhin erwähnten Meneghini identisch sein?

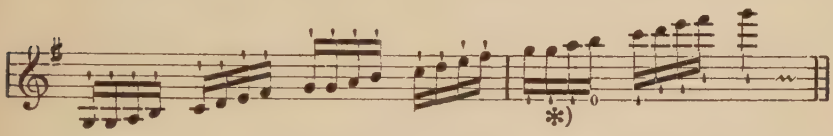
sonate. Ihr mit *a tempo giusto* überschriebener Hauptsatz stellt zugleich nicht unerhebliche Ansprüche an das mehrgriffige Spiel. Daß auch Corrette große Stücke auf Zuccari hielt, geht daraus hervor, daß er nicht weniger als fünf Nummern von ihm zum Abdruck gebracht hat.

Wir kommen nun zu einem Künstler, dessen Verdienste um die Entwicklung des Violinspiels hauptsächlich in der auf den äußeren Glanz gerichteten Anwendung alles bis zu seinem Erscheinen aufgespeicherten technischen Rüstzeugs beruhen, dem um 1730 zu Bergamo geborenen und 1802 in Palermo gestorbenen Antonio Lolli, an den weitere Kreise in erster Linie zu denken pflegen, wenn vom spezifischen Virtuosentum im 18. Jahrhundert mit all seinem Licht- und Schattenseiten die Rede ist. Man kennt weder Lollis Lehrer im Violinspiel – vielleicht ist er darin gleich dem Norweger Ole Bull Autodidakt gewesen –, noch weiß man, wo er seine Jugendjahre verbracht hat. Sicher ist nur, daß er 1755 neben Bini, Nardini und Ferrari als Sologeiger für den Stuttgarter Hof verpflichtet wurde und dort wahrscheinlich bis 1774 gewirkt hat, in welchem Jahre der Herzog aus Sparsamkeitsgründen den größten Teil seiner Kapelle entließ. In der schwäbischen Residenz wird es denn auch gewesen sein, wo Schubart den damals schon von den seltsamsten Legenden umwobenen Mann hörte, den er den größten unter allen ihm vorgekommenen Virtuosen und im Überschwang seiner Begeisterung „vielleicht den Shakespeare unter den Geigern" nennt: „Sein Bogenstrich ist ewig unnachahmlich und seine Geschwindigkeit geht bis zur Zauberey. Er stößt nicht nur Octaven, sondern auch Dezimen mit der höchsten Feinheit ab; schlägt den doppelten Triller nicht nur in der Terze, sondern auch in der Sexte; und schwindelt in den höchsten Luftkreis der Töne hinauf, so daß er oft seine Concerte mit einem Tone endigt, der das non plus ultra der Töne zu seyn scheint."

Seiner Stuttgarter Verpflichtungen ledig, begab sich Lolli nun auf weit ausgedehnte Konzertreisen, deren eine ihn auch nach Schlesien führte. Dort machte er die Bekanntschaft Karls von Dittersdorf, der damals in Diensten des Fürstbischofs von Breslau in Johannisberg stand. Diesem Zusammentreffen verdanken wir die überaus sympathische Würdigung, die Dittersdorf, in früheren Jahren selber ein hervorragender Geiger, dem Italiener in seiner „Lebensbeschreibung" gegönnt hat[1]).

In welchen Hauptstädten Europas Lolli auch auftrat, überall entfesselte er als Virtuose bis dahin kaum erhörte Beifallsstürme. So schrieb in der „Allgem. musikal. Zeitung" vom 12. Juni 1799 ein Ungenannter: „Er war einer der ersten Violinspieler, die je aus Wälschland auf deutschen Boden verpflanzt worden sind. Sein Oktavengang auf dem mißlichen Instrumente war so rein, als wenn er auf dem bestgestimmten Klavier abgespielt worden wäre. Die

[1]) Ich habe sie in meinem Aufsatz „Arcangelo Corelli und Antonio Lolli, eine künstlerische Ehrenrettung" (Zs. f. MW. III 415) mitgeteilt.

gefährlichsten Sprünge von der Tiefe bis zur äußersten Höhe waren ihm Kinderspiel, und da wirbelte er in hundert verschieden schattierten Passagen herum, als wenn die Geige für seine linke Hand erfunden wäre, und die rechte entsprach ganz ihrer linken Schwester. ... Staccato aufwärts oder rückwärts war ihm gleich viel; aber eben dieses Staccato wußte er so milde hinzugeben, daß der Bogen mehr zu glitschen als zu hüpfen schien, und gleichwohl war jede Note ein abgeschnelltes Pizzicato ... Aber die Finger schlugen auch wie die Hämmer auf die Saiten, und nur Einer drückte die Saite, ohne daß die hinteren unnütz auf dem Griffbrete liegen blieben und den Ton dämpften, wie das oft der Fall bey Violinspielern ist... Hier muß ich eines Kunstgriffes erwähnen, dessen er sich in fortrollenden Läufen aus der Tiefe zur Höhe auf der Quinte bediente; z. B.:

*) Hier glitschte er vom g'' an einzig mit dem zweyten Finger ohne weitere Applikatur durch alle Mitteltöne bis ins dreigestrichene G, und so, nachdem der Lauf fortgehen sollte, bis ans äußerste Ende des Griffbretts. Nur der Bogen bezeichnete durch kurzes Abstoßen die Hauptnoten, indessen der Finger ohne weitere Bewegung bis zur Schlußnote rutschte ... Alles gesagte gilt bloß vom Allegro; im Adagio konnte Lolli nicht gefallen. Er überlud es allzusehr mit Verzierungen; auch waren seine Adagios alle kurz, als wenn er seine Schwäche in diesem Fache gefühlt hätte ... Als Componist war Lolli nun gar nichts. Er hatte nicht einmal einen richtigen Begriff von Harmonie, ob er gleich das Gute oder Schlechte aus Übung des Gehörs fühlte, ohne zu wissen warum es gut oder schlecht sey ... Er schrieb seine Ideen und Passagen nieder, ohne sich darum zu kümmern, ob er aus dem es-moll ohne Vorbereitung ins E-dur über und eben auf diese Weise ins Es-dur zurück ging (seine gestochenen Arbeiten sind alle von anderen umgearbeitet), wenn nur die Passage brillant für sein Spiel war. Nun bat er einen Freund, ihm die Stimmen unterzulegen, mit dem ausdrücklichen Verbot, keine Note der Oberstimme zu verrücken ... Er tischte daher meist Solosonaten auf, in denen er mehr im Geleise blieb, sich nur selten hören ließ, und seine unsinnigen Übergänge, von denen eben geredet wurde, vermied ...“

Zunächst sei festgestellt, daß die Behauptung, „Lollis Adagios wären alle kurz, als wenn er seine Schwäche in diesem Fache gefühlt hätte,“ in keiner Weise den Tatsachen entspricht. Schon ein flüchtiger Blick in seine 30 Sonaten lehrt vielmehr ohne weiteres, daß sein Adagios hinsichtlich des Umfanges nicht hinter denen anderer Autoren aus jener Zeit zurückstehen; ja viele dieser zumeist

dreisätzigen Sonaten enthalten sogar zwei langsame Stücke gegenüber bloß einem Satz in raschem Zeitmaß! Und was den Mangel an theoretischen Kenntnissen betrifft, der Lolli von dem zitierten Anonymus zum Vorwurf gemacht wird, so scheint letzterer in diesem Punkte auch nicht gerade mit allzutiefer Gelahrtheit beschwert gewesen zu sein. Er hätte sich sonst sagen müssen, daß selbst der gewiegteste Satztechniker einer Oberstimme zu keinem Sinn verhelfen kann, die hinsichtlich ihres modulatorischen Verlaufs von vornherein so planlose Wege wie die von ihm erwähnten einschlägt. Überdies widerspricht sich der Anonymus selber, wenn er einige Zeilen vorher schreibt, Lolli habe „aus Übung des Gehörs gefühlt, ob etwas in der Harmonie gut oder schlecht sey". Ist dies wirklich der Fall gewesen, so befand sich ja alles in schönster Ordnung.

In Gerbers „Neuem Lexikon" von 1813 ist der Lolli-Artikel, den die erste Auflage seines „Historisch-biographischen Lexikons der Tonkünstler" (1790) enthält, und der sich in absprechenden, aber schlecht belegten Urteilen über ihn als Orchester- und Quartettspieler ergeht, auf Grund der Dittersdorfschen „Lebensbeschreibung" umgearbeitet und ergänzt. Es heißt dort auch: „Daß er aber wirklich ein großer Künstler auf der Geige gewesen ist, bezeuget noch der verewigte Schulz (Joh. Abraham Peter) in seinen mir überschickten Beyträgen. Lolly legte nämlich, in Schulzens und Kirnbergers Gegenwart, ein auffallendes Beispiel vor, wie sehr er seinen Bogen in der Gewalt habe, indem er ihn, wenn er bey einem lang auszuhaltenden Tone zu kurz wurde, zu ihrer beyden Erstaunen, so geschickt zu wenden mußte, daß sie mit der größten Aufmerksamkeit nicht imstande waren, nur den leisesten Ruck dabey zu vernehmen . . ."

Wasielewski hat in seinem Buch „Die Violine und ihre Meister" (5. Aufl. S. 208) über Lollis Kompositionen ein so vernichtendes Urteil gefällt, daß ich mich um der historischen Gerechtigkeit willen gezwungen sah, gegen dasselbe in meinem vorhin erwähnten Aufsatz Verwahrung einzulegen, zumal da Solli seine Kritik auf unzulänglicher Kenntnis der Werke des Bergamaskers beruht. So gewiß Lolli, an den Größen der Schulen von Padua und Turin gemessen, keine kompositorische Leuchte war, hat er aber auch nicht schlechter geschrieben als der Durchschnitt seiner geigerischen Zeitgenossen. Das bezeugen vor allem 30 Solosonaten, die den weitaus größten Teil seiner gedruckten Werke ausmachen. Aber auch seine übrigen Kompositionen – u. a. ein halbes Dutzend Konzerte, 36 Kaprizen und eine *Ecole du Violon en Quatuor* – berechtigen in keiner Weise, „sie den unwürdigsten, gesinnungslosesten Produkten der Geigenliteratur des 18. Jahrhunderts beizugesellen."

Von Lollis Schülern werden nur wenige genannt; unter ihnen hat freilich einer, Giovanni Mane Giornovichi, der um 1745 zur Welt kam und 1804 in Petersburg gestorben ist, einen noch größeren Ruf erlangt als sein Lehrer. Gyrowetz erzählt in seiner Auto-

Autobiographie S. 10, jener sei in den Gewässern von Ragusa auf einem Schiff geboren und habe deshalb allgemein nur „der Ragusaner" geheißen. Dies legt die Vermutung nahe, daß er einer serbodalmatinischen Familie entstammte und ursprünglich Jarnowitsch hieß, wie ihn denn auch Dittersdorf in seiner „Lebensbeschreibung" stets Jarnowich nennt. Die Italiener haben sich daraus den Namen Giornovichi, die Deutschen und Franzosen Jarnowick zurechtgelegt. In das Stammbuch seines Schülers Franz Clement hat er sich mit Giornovichj eingeschrieben; andererseits besagt eine von ihm selbst gemachte Eintragung im Gastbuch der Berliner Freimaurerloge, daß er zu Palermo 1745 geboren sei.

Wie über Lolli, so verdanken wir dem Komponisten des „Doktor und Apotheker" ein sachverständiges Urteil auch über den Palermitaner. Als Dittersdorf nämlich 1786 zur Erstaufführung seines Oratoriums „Hiob" nach Wien kam, unterhielt sich Kaiser Joseph II. eines Tages mit ihm über die Virtuosen, die letzthin in Wien aufgetreten waren. Unter ihnen hatte dem Geiger Jarnowich am besten gefallen: „Er zieht einen schönen Ton aus seinem Instrument — hat eine reine Scala — spielt sein Allegro mit Präzision — singt vortrefflich im Adagio — hat hier und da gewisse Minauderien — und was das schönste ist: Er spielt degagiert ohne zu grimassieren. Mit einem Wort: er spielt für die Kunst und für das Herz." Worauf der Kaiser: „Er spielt so, als wie Dittersdorf einmal spielte . . ."

Ähnlich äußert sich Mozarts Freund, der Sänger und Komponist Michael Kelly in seinen 1826 erschienenen *Reminiscences*. Er hatte Giornovichi ebenfalls in einem der von Dittersdorf besuchten Wiener Konzerte gehört und rühmt an ihm besonders den „mächtigen Ton, geschmackvollen Vortrag und die große technische Fertigkeit." Und als die Nachricht von Giornovichis Tod, der ihn beim Billardspiel ereilt hatte, eintraf, konnte man in der „Berliner Musikzeitung" lesen: „Er hatte einen vollkommen klaren, wiewohl nicht starken Ton, eine ganz reine Intonation und große Leichtigkeit im Bogen und in seinem ganzen Vortrage. Die *Aisance*, mit der er alles, was er spielte, vortrug, setzte auch den Zuhörer in die angenehmste Stimmung. Da er selbst es fühlte, daß er in seinem Vortrag im Adagio keine Wärme zu geben vermochte, wählte er lieber die Romanze. Interessant wußte er sich immer zu erhalten. Er war von heftiger, fast wüthender Gemüthsart und dem Spiele stark ergeben[1])."

[1]) Die Artikel über Jarnowick und Lolli, welche sich in der *Biographie universelle* von Fétis vorfinden, sind unbrauchbar: voll sachlicher Widersprüche und unwahrscheinlicher Geschichten. Echt Fétis'sches Gewächs scheint vor allem eine dieser Anekdoten zu sein. Sie betrifft den Wettkampf, den Jarnowick 1792 bei der Ankunft Viottis in London mit den Worten vom Zaun gebrochen haben soll: *Il y a longtemps que je vous en veux; vidons la querelle, apportons nos violons, et voyons enfin qui de nous deux sera César ou Pompée* („Ich habe Sie schon lange auf dem Strich und brenne danach, mich mit Ihnen auseinanderzusetzen;

Übrigens muß Giornovichj neben seinen Querköpfereien auch noch künstlerische Eigenschaften besessen haben, die es selbst einen Haydn nicht verschmähen ließen, ihn für sein am 16. Mai 1791 in *Hanover square rooms* gegebenes Benefizkonzert zu gewinnen, in dem er ein Konzert des deutschen Meisters vortrug; ganz abgesehen davon, daß er, wie wir aus Pohls „Haydn in London" wissen, neben J. P. Salomon und W. Cramer einer der angesehensten Orchesterleiter in der englischen Hauptstadt gewesen ist.

Jarnowicks Violinkonzerte, die den weitaus größten und wichtigsten Teil seines kompositorischen Schaffens darstellen, sind für die Praxis der Gegenwart so gut wie verloren. Es gebricht ihnen bei aller Flüssigkeit der Schreibweise an jeglicher Eigenart sowohl der Thematik wie des Läuferwerks in den raschen Sätzen, und den langsamen an jener blühenden Melodik, die ein Weiterleben auch bei den kommenden Geschlechtern sicherstellt. Dagegen haben sie sich bei den Zeitgenossen solcher Beliebtheit erfreut, daß z. B. gleich das erste von einem gewissen Breval auch auf die Bratsche übertragen wurde. Dann hat J. B. Cramer das *Concerto expressly composed for the opera concert 1796* für Pianoforte und Violine arrangiert und J. L. Dussek aus den Konzerten Nr. 17 und 18 zwei Sonaten für Klavier und Violine geformt. Höchstens, daß eines oder das andere seiner Konzerte wegen des brillanten Geigensatzes in der originalen Fassung einen Neudruck verdiente, um dann in demselben Sinne als Einführungsmaterial in die virtuosische Literatur des 19. Jahrhunderts wie etwa die Kompositionen de Bériots zu dienen. Die übrigen Arbeiten Jarnowicks – *Airs variés*, Geigenduette, Duos für Violine und Violoncell usw. – sind ganz veraltet; ja selbst die von ihm s. Z. in Hamburg geschriebenen und publizierten *Trois Quatuors concertants* enthalten bloß konventionelle Stücke, in denen die erste Geige Solo spielt, während die übrigen Instrumente begleiten.

Von Giornovichjs unmittelbaren Schülern wird später die Rede sein. Dagegen sei hier noch auf einen weiteren Zögling Lollis hingewiesen, den um 1771 zu Trani geborenen und 1839 in Neapel verstorbenen Giuseffo Maria Festa, der namentlich als Orchesterdirigent (vgl. Spohrs Selbstbiographie, II) und Kammermusikspieler sehr geschätzt war. Die Wiener Gesellschaft der Musikfreunde besitzt von ihm drei Streichquartette op. 9, die jedoch für unsern Gegenstand belanglos sind.

---

nehmen wir unsere Geigen zur Hand und sehen wir zu, wer von uns beiden Cäsar, wer Pompejus sein wird"). Dem geschlagenen Jarnowick aber legt er den Ausruf in den Mund: *Ma foi, mon cher Viotti, il faut avouer qu'il n'y a que nous deux qui sachions jouer du Violon* („Meiner Treu, lieber Viotti, man muß gestehen, daß eigentlich nur wir zwei Violine spielen können"). Frägt sich bloß, wer die Zeugen und Preisrichter waren, dann, ob es mehr um virtuose oder tonsetzerische Qualitäten ging; nach beider Werken würden wir heute wohl unbedingt geneigt sein, Viotti die Palme zu reichen.

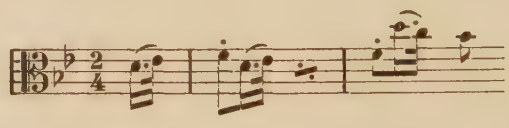
Mehrfache Gründe sprechen dafür, daß auch Stefano N. *detto Spadina, Gentiluomo Dalmatino*, zu Lolli oder Giornovichj in näheren Beziehungen gestanden hat. Auf dem Titelblatt seiner *Sei Sonate a Violino e Basso et in fine un Capriccio op. 3* nennt er sich Musikdirektor des Großsenators von Polen *Monsignor de Leski*. Das Werk, aus dem man bei Cartier eine zweisätzige Sonate von mittlerem Schwierigkeitsgrad und das Schlußcapriccio für Violine allein abgedruckt findet, erweckt allein durch die häufige Anwendung von Flageoletten etwas geigentechnisches, aber kein musikalisches Interesse. Sechs weitere Sonaten für zwei Geigen (op. 6), die das *British Museum* besitzt, waren nicht zu erlangen.

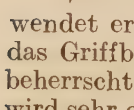
Bislang noch von keiner Seite in ihrem vollen Umfang gewürdigte Verdienste um die Entwicklung des Violinspiels hat sich der 1757 zu Pavia geborene und 1841 in Mailand gestorbene Alessandro Rolla erworben, den weitere Kreise einzig dem Namen nach als den Lehrer Paganinis kennen, als dieser sich 1795 einige Monate in Parma aufhielt. Von diesem Ruhme abgesehen, darf er aber Anspruch erheben, auch als Künstler und Tonsetzer mindestens so hoch bewertet zu werden wie etwa sein jüngerer Zeitgenosse B. Campagnoli, den er überdies an Fruchtbarkeit weit übertrifft. Macht doch der Katalog des Mailänder Konservatoriums allein gegen 150 Werke Rollas namhaft, an denen die Violine beteiligt ist; in mehreren Dutzend Fällen statt ihrer die Bratsche, für die er eine ganz besondere Vorliebe gehabt zu haben scheint. Fétis wenigstens teilt mit, daß Rolla nach beendigter Lehrzeit bei Giacomo Conti, dem späteren ersten Violinisten der Wiener Hofkapelle, seine Künstlerlaufbahn mit selbstkomponierten Konzerten auf der Viola begonnen habe, die er in den Kirchen und Theatern Mailands vortrug. Sie machten solches Aufsehen, daß ihn der Infant von Parma 1782 zunächst als Solobratschisten für seine Hofkapelle verpflichtete, in der er jedoch sehr schnell zum Konzertmeister und Dirigenten aufrückte. Als der Infant 1802 das Zeitliche gesegnet hatte, ging Rolla wieder nach Mailand zurück, wo er 1805 Professor des Violinspiels am Konservatorium und 1809 *Direttore d'Orchestre alla Scala* wurde.

Die Kompositionen Rollas, die mir größtenteils zu Gesicht gekommen sind, lassen einerseits einen in allen Künsten des Satzes wohlbewanderten, ernsten Musiker erkennen, andererseits einen Geiger, der in technischer Hinsicht selbst mit den tüchtigsten seiner Zeitgenossen in Wettbewerb treten durfte. Und wenn sich auch an vielen von ihnen der Zahn der Zeit bemerkbar gemacht hat und die Gegenwart, sehr zum Schaden unserer Hausmusik, über manche der vor hundert Jahren noch so fleißig gepflegten Gattungen wie z. B. das Streichduett[1]), bis auf verschwindende Ausnahmen zur Tagesordnung über-

[1]) Vgl. den schönen Essai „Viotti und das Geigenduett" in H. W. Riehls „Musikalischen Charakterköpfen".

gegangen ist, so bedürften wieder manche bloß eines Neudrucks und der Berücksichtigung seitens namhafter Pädagogen, um sich wenigstens für den Unterricht ohne weiteres als lebensfähig herauszustellen. Letzteres gilt besonders von den ganz vorzüglichen *Dodici Intonazioni* für die Violine allein. Fände aber eine Kammermusik-Vereinigung gar den Mut, einmal eines seiner Trios, Quartette oder das Quintett für Streichinstrumente auf das Programm zu setzen, so würden die Zuhörer zweifellos erstaunt aufhorchen über die vortreffliche Musik, die ihnen aus diesen Mittelformen zwischen Haydn und Boccherini entgegenklänge. Sie enthalten vor allem ganz köstliche Menuette.

Das Schwergewicht von Rollas Schaffen beruht jedoch auf den Werken, die er teils für die Bratsche als Soloinstrument — u. a. vier Konzerte, ein *Adagio e Tema con Variazioni per Viola con accompagn^to d' Orchestre* und eine nachgelassene Sonate mit Begleitung einer Violine —, teils in Verbindung mit der Geige als *Duetti* oder *Serenate* geschrieben hat. In der letzten der *Tre Serenate op. 14* wird ein Thema von Gyrowetz in ebenso anmutiger Weise abgewandelt wie im zweiten der *Tre gran Duetti* (*op. 16a de Duetti a Violino e Viola*) unter dem Titel *Tema Tirolese* das bekannte deutsche Volkslied

Wieder in einer *Serenata* (op. 8^va *de Duetti*) sucht Rolla eigenartige Wirkungen dadurch zu erzielen, daß er der Bratsche den Akkord



vorzeichnet, sie also eine große Terz tiefer als gewöhnlich einstimmen läßt; was natürlich ein besonders großes Instrument (Tenor-Viola) oder eine sehr starke Besaitung voraussetzt, wenn das Experiment glücken soll. Freilich wendet er sich mit seinen Solosachen an einen Bratschisten, der das Griffbrett bis in die höchsten Regionen hinauf ebenso sicher beherrscht wie ein Geigenvirtuose; denn im Es-dur-Konzert (op. 3) wird sehr oft die 7. Lage berührt und im op. 4 (F-dur) sogar das dreigestrichene a verlangt. Was er überdies an Doppelgriffen und Arpeggien fordert, könnte füglich auch in jedem Violinkonzert stehen.

Die ernste und gediegene Richtung, die Maëstro Alessandro sowohl als Tonsetzer wie als ausübender Künstler zeitlebens vertrat, fand ihre schönste Fortsetzung in dem Wirken seines Sohnes Antonio Rolla (1798 zu Parma geboren), der bereits 1823 als Nachfolger G. B. Polledros Konzertmeister an der Dresdner Hofkapelle wurde, in dieser Eigenschaft jedoch schon 1837 gestorben ist. Er hat ein ganz vortreffliches Violinkonzert geschrieben,

vor allem aber zwei hervorragende Studienwerke, die zwölf *Studi per Violino solo* und die nachgelassenen *24 Cadenze*, ebenfalls für die Geige allein. Letztere waren ursprünglich zwar bloß als Musterbeispiele für einzulegende Kadenzen gedacht, wurden jedoch gar nicht selten als Notbehelf von Virtuosen benutzt, denen die Gabe der selbständigen Improvisation versagt geblieben war.

Die liebevolle Pflege, welche Alessandro Rolla der Bratsche zeitlebens hat angedeihen lassen, stellt den technischen Höhepunkt ihrer Anwendung in der italienischen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts dar, obwohl sie schon längst vor seinem, Cambinis und Brunis Auftreten angebahnt worden war; ja, ihr künstlerischer Gebrauch an sich läßt sich sogar bis in das letzte Viertel des 16. Jahrhunderts zurückverfolgen. Nur haben die an ihre Beweglichkeit gerichteten Ansprüche mit den z. B. schon von Monteverdi an die Violine gestellten nicht gleichen Schritt gehalten. Es ist daher grundfalsch, ihre Emanzipation vom Baß erst ins 18. Jahrhundert zu verlegen, wie man so oft zu lesen bekommt. Das trifft zwar für ihre Anwendung im Orchester[1]) und speziell in der Oper sehr häufig zu; in der Kammermusik aber – es sei bloß an M. Neri, G. Legrenzi und G. B. Vitalis *Il Molza* erinnert – wurde sie von jeher geradeso als reale Stimme behandelt wie jede andere, wenn auch nicht in Abrede gestellt werden soll, daß ihrem Part fast immer eine sozusagen philosophische Bedächtigkeit eignete. Erst die unmittelbaren und Enkelschüler A. Scarlattis schufen eine neue Sachlage für die Violisten: in den *Concerti per Quartetto* von Durante, in den *Divertimenti* Jommellis und gar in den *Sei Duetti a 2 Viole* des E. Barbella wurden sie mit einer gewissen Plötzlichkeit vor Aufgaben gestellt, deren befriedigende Lösung man ehedem nur sehr gewandten Violinspielern hätte zumuten dürfen. (Bachs brandenburgisches B-dur-Konzert für zwei Violen, zwei Gamben, Violoncell und Continuo (1721) kann in diesem Zusammenhang kaum zum Vergleich herangezogen werden, da es damals eine im Auslande noch völlig unbekannte Komposition war).

Unter den Tonsetzern, die sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Verdienste um die Gleichstellung des bis dahin immer erst in zweiter Linie in Betracht kommenden Tongeräts erworben haben, verdient Luigi Boccherini besonders hervorgehoben zu werden. 1743 als Sohn eines Kontrabassisten zu Lucca geboren, widmete er sich dem Violoncell mit solchem Erfolg, daß er bereits als Dreizehnjähriger im Theaterorchester seiner Vaterstadt mitwirken konnte. Dann begab er sich zwecks höherer Ausbildung nach Rom, ohne daß man jedoch weiß, wer sein Lehrer in der Komposition gewesen ist. Aus manchen Wendungen in seinen Arbeiten läßt sich immerhin schließen, daß er vor seiner 1769 in Gesellschaft Filippo Manfredis erfolgten Übersiedlung nach

[1]) So z. B. läßt sogar noch Beethoven die Bratschen in der Begleitung seines B-dur-Klavierkonzerts zuweilen mit den Bässen zusammengehen.

Madrid in näheren Beziehungen zu dem Mailänder Giovanni Battista Sammartini, dem Lehrer Glucks, gestanden hat, dessen Kammermusikwerke ja damals, hauptsächlich um ihrer Sangbarkeit willen, den Weltmarkt beherrschten[1]). In Madrid wurde Boccherini, wie es auf vielen Titelblättern seiner Kompositionen lautet, zunächst *Virtuoso di camera é compositore di musica al servizzio di S. A. R^le D^a Luigi di Borbone, Infante di Spagna,* und nach dessen Tode (1785) Hofkapellmeister. Letztere Stelle scheint er jedoch nicht lange inne gehabt zu haben, denn er ist 1805 in größter Armut zu Madrid gestorben.

Bei der ungeheuren Menge der Boccherinischen Werke — er hat, soweit bis jetzt bekannt, u. a. 54 Trios, 91 Quartette, 125 Quintette, 16 Sextette und 2 Oktette für Streichinstrumente geschrieben — kann hier selbstverständlich nur von einer allgemeinen Charakterisierung derselben die Rede sein; und auch diese wird sich auf eine kurze Würdigung der Einflüsse beschränken müssen, die sie auf die kammermusikalische Seite des Violinspiels ausgeübt haben. Wer sich jedoch mit ihnen auch als Kompositionen etwas näher beschäftigt hat, wird bedauern, daß sie — bis auf das entzückende Menuett aus dem Quintett op. 13, Nr. 5, welches man selbst in Restaurants und Kaffeehäusern noch hier und da zu hören bekommt — vollständig kaum mehr öffentlich gespielt werden. Das ist eine Unterlassungssünde gegenüber einem fraglos sehr bedeutenden Meister, deren sich unsere ständigen Quartett-Vereinigungen nicht länger schuldig machen sollten. Kommt doch in seinen Quintetten allein die Vorschrift *Flautato* und *al ponticello* häufiger vor als in allen übrigen Kompositionen des 18. und 19. Jahrhunderts zusammengenommen! Indessen handelt es sich damit mehr um farbengebende Äußerlichkeiten; das eigentliche Wesen Boccherinis wird in der Hauptsache durch rein „musikantische" Faktoren bestimmt: eine flüssige Satzweise und ein warmblütiges, schöngeführtes Melos, das bei einem ungewöhnlichen Reichtum an guten Einfällen mit einer Musizierfreudigkeit Hand in Hand geht, wie man sie in ähnlicher Stärke nur noch bei den österreichischen Tonsetzern jener Epoche antrifft. Daher kann ihm auf dem Felde der Kammermusik bis auf den heutigen Tag kein zweiter seiner Landsleute an Originalität zur Seite gestellt werden.

Ohne daß man die übrigen Arbeiten Boccherinis gering einzuschätzen braucht[2]), muß doch gesagt werden, daß das Schwer-

[1]) Vgl. das von H. Riemann in seinem „Collegium musicum" unter Nr. 28 herausgegebene Trio in Es-dur (op. 1, Nr. 3), über dem freilich das unter Nr. 27 edierte Trio in a-moll (op. 3, Nr. 9) von seinem älteren Bruder Giuseppe Sammartini, der ein berühmter Oboenvirtuose war und hauptsächlich in London wirkte, nicht vergessen werden darf. Es ist ein ganz köstliches Stück. Über Boccherini vgl. die Studie von R. Sondheimer in der *Rivista musicale Italiana* 1920.

[2]) Am wenigstens darf das mit seinen Quartetten geschehen, von denen die Berliner Staatsbibliothek die überwiegende Mehrzahl in Stimm-

gewicht seines Schaffens auf die Quintette fällt, deren er nicht weniger als 113 mit zwei Celli geschrieben hat, während die mit zwei Bratschen bloß ein Dutzend ausmachen. Offenbar gaben bei der Bevorzugung ersterer Besetzungsart – übrigens, soweit meine Kenntnisse reichen, die früheste ihrer Gattung –[1]) nicht sowohl künstlerische Absichten den Ausschlag als vielmehr der Zufall und die Gelegenheit: da Boccherini ein vorzüglicher Cellist war und in den Diensten des Infanten bereits ein gut eingespieltes Quartett vorfand, ergab sich dessen Erweiterung zum fünfköpfigen Ensemble gewissermaßen von selbst, und er pflegte es in der Folge deshalb so ausgiebig, weil Don Luiz für die eigenartige Zusammenstellung eine besondere Vorliebe an den Tag legte. Auf eine ähnliche Konstellation ist auch der reiche Bestand der Berliner Schloßbibliothek an Boccherinischen Streichquintetten zurückzuführen, indem nämlich die Brüder Pierre und Louis Duport, beide ausgezeichnete Kniegeiger, viele Jahre gleichzeitig am preußischen Hofe tätig waren[2]). Wohl auf deren Veranlassung wird Boccherini dem König Friedrich Wilhelm II., einem leidenschaftlichen und angeblich auch leistungsfähigen Liebhaber des Violoncells, eines seiner Werke gewidmet haben, wofür er 1787 den Titel *Compositor di camera di S. M. il Re di Prussia* erhielt. Als solcher schrieb er bis 1797, dem Todesjahr des Monarchen, für diesen eine große Anzahl von Streichtrios und Terzettini, Quartetten und Quartettini, Quintetten und Quintettini. (Mit der Verkleinerungsform bezeichnete er jene zumeist zweisätzige Gattung, deren Schlußstück gewöhnlich ein Menuett bildet). Aus denselben Gründen dürften auch die sechs Quintette mit zwei Violoncelli entstanden sein, die Dittersdorf 1789 nach einem Besuche Berlins auf besondere Einladung des Königs komponiert hat. Vorausgegangen

---

büchern besitzt. Herr Prof. Dr. Upmeyer-Hannover hat sich der Aufgabe unterzogen sie zu spartieren und zugleich die große Güte gehabt, mir studienhalber die Einsicht in die Früchte seiner mühseligen Arbeit zu gestatten. Dafür möchte ich ihm auch an dieser Stelle den verbindlichsten Dank aussprechen. Vgl. ferner seine Partitur der Boccherinischen „Nachtmusik in Madrid (*Quintettino* 1780)" im Verlag Chr. Bachmann, Hannover 1922.

[1]) Über die Zwischenglieder bis auf Schuberts C-dur Quintett vgl. die Diss. v. Glenewinkel (Spohr als Kammermusikkomponist, München 1919).

[2]) Der 1741 zu Paris geborene Jean Pierre Duport wirkte seit 1773 als Solovioloncellist an der Berliner Hofkapelle. Als Lehrer des Prinzen und nachmaligen Königs Friedr. Wilhelm II. von Preußen wurde er später Direktor der Hofkonzerte. Für ihn hat Beethoven während seines Aufenthaltes in Berlin (1797) die beiden Cellosonaten op. 5 komponiert, die ein wesentlich dazu beigetragen haben mögen, die Begeisterung des Prinzen Louis Ferdinand von Preußen für den Wiener Tondichter zu entfachen, den er sich fortab bei seinem eigenen, höchst beachtenswerten Schaffen zum Vorbild nahm. Pierre ist 1818 zu Berlin gestorben. Sein 1749 in Paris geborener und 1819 ebenda gestorbener Bruder Jean Louis Duport gilt auf Grund seines bereits 1770 erschienenen *Essai sur le doigter du Violoncelle* (Daumenaufsatz) *et la conduite de l'archet* als der Begründer des modernen Violoncellspiels.

waren aber schon 1782 die *VI Quintetti a 2 Violini, Viola, Violoncello e Contrabasso . . . dedicati a S. A. R. il Prence Ereditario di Prussia da Carlo de Dittersdorf.* Daß die drei konzertanten, von Mozart 1789/90 geschriebenen Streichquartette ebenfalls im Hinblick auf Friedrich Wilhelm II. entstanden und ihm gewidmet sind, darf als bekannt vorausgesetzt werden.

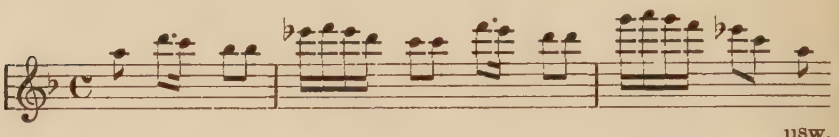
Aus Boccherinis kniegeigerischer Herkunft auf einseitige Bevorzugung des Violoncells zu ungunsten der anderen Instrumente schließen zu wollen, wäre verfehlt. Beispielsweise in dem *Allegro giusto* überschriebenen Finale des g-moll-Quartetts (op. 33, Nr. 5) hat die erste Violine ein zumeist aus brillanten Arpeggien bestrittenes *Capriccio* auszuführen, das in jeder Solosonate, ja selbst in einem Konzert gute Figur machen würde. Daß er überhaupt zumal die Violine genau ihrem Wesen entsprechend behandelt hat, ist namentlich von Pierre Rode, der ja zwischen 1795 und 1800 zu wiederholten Malen längere Zeit in Madrid weilte und ein großer Verehrer des Tonsetzers Boccherini gewesen ist, stets mit besonderem Nachdruck hervorgehoben worden, und der war doch gewiß ein sachkundiger Beurteiler.

VII. Hauptstück.

Das Violinspiel während des 18. Jahrhunderts in Deutschland.

Von der Absicht geleitet, zusammengehörige Dinge nicht auseinanderzureißen, waren wir im 3. Hauptstück den Ereignissen insofern vorausgeeilt, als dort bereits Joh. Seb. Bachs Kompositionen für Violine allein besprochen wurden, die erst 1720 entstanden sind. In Verbindung mit ihnen ist dabei eingehend erörtert worden, welche Vorgänger Bach auf diesem Sondergebiet gehabt und welche ihrer Arbeiten er gekannt haben mag. Eine weit umfangreichere Liste würde die Untersuchung ergeben, mit welchen Werken für die begleitete Violine er schon vor der Übersiedlung nach Köthen in Berührung gekommen ist. Hierfür käme vor allem seine zweite, die Jahre 1708–1717 umfassende Weimarische Periode in Frage: gehörte es doch zu den amtlichen Obliegenheiten des jeweiligen Konzertmeisters, den herzoglichen Hof mit allen instrumentalen Neuerscheinungen auf dem Laufenden zu halten. Da wir zu der Annahme berechtigt sind, daß Bachs Aufmerksamkeit kaum etwas von Belang entgangen sein werde, könnte uns eine solche Umschau zugleich am besten über den Stand des Violinspiels wenigstens in Mitteldeutschland zu Beginn des 18. Jahrhunderts unterrichten. Darüber darf freilich nicht vergessen werden, daß, von den damals schon verstorbenen oder doch nicht mehr praktisch tätigen Meistergeigern Biber, Walther und Westhoff abgesehen, die virtuose Pflege unseres Instruments nach wie vor hauptsächlich in den Händen von Italienern lag, die an deutschen Fürstenhöfen angestellt waren. Da jene Welschen, von denen Bach einzelne Werke teils für Klavier teils für Orgel bearbeitet hat, bereits behandelt worden sind, können wir uns unmittelbar der Frage zuwenden, welche deutschen Tonsetzer wir auf die beabsichtigte Liste zu setzen hätten.

In erster Linie kämen dafür die zweifellos ehedem vorhandenen Violinwerke von Bachs eigenen älteren Verwandten in Betracht, die er bei seinem ausgeprägten Familiensinn sicher gekannt hat. Nur sind wir über sie nicht annähernd mehr so gut unterrichtet

wie über die andern von ihnen herrührenden Kompositionen. So gibt es von seinem Schwiegervater Johann Michael Bach (1648–1694) zwar eine Kantate „Ach bleib bei uns Herr Jesu Christ“ für Chor und Orchester, in deren Verlauf die erste Geige mit dem nachstehenden Gang schon bis zur 7. Lage hinaufgeführt wird,

usw.

selbständige Sonaten oder Partien scheint er aber nicht geschaffen zu haben. Auf solche Arbeiten stoßen wir erst bei Sebastians älterem Vetter, dem Eisenacher Johann Bernhard Bach (1676–1749), von dem die Berliner Staatsbibliothek vier Orchestersuiten besitzt, deren beste (g-moll) für eine konzertierende Geige, zwei Ripienoviolinen, Viola und Continuo[1]) für unsern Gegenstand schon deshalb wenig ergiebig ist, weil sie selbst an die Sologeige nur die bescheidensten Anforderungen stellt; zudem wissen wir nicht, wann die Komposition entstanden ist[2]). Gleich unschuldig in technischer Hinsicht gibt sich eine aus sechs Sätzen bestehende *Ouverture a 4*, d. h. ebenfalls eine Orchestersuite, des Meiningers Johann Ludwig Bach, nur daß das Manuskript des Werkes wenigstens das Datum „Febr. 1715“ aufweist.

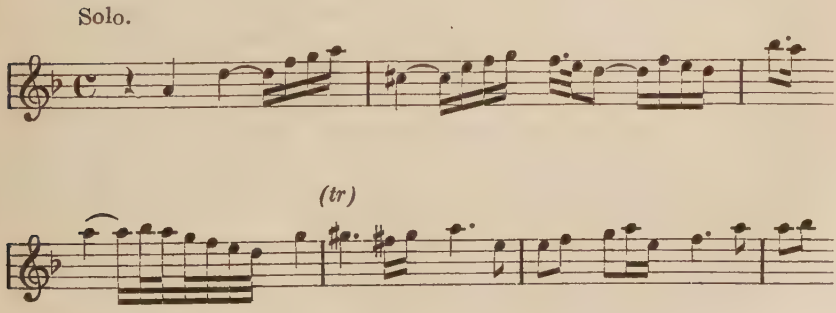
Die Beschränkung auf die drei unteren Positionen hing, wie schon im 3. Hauptstück ausgeführt wurde, aufs engste mit der „Lullyanischen“ Geschmacksrichtung zusammen, der auch die meisten deutschen Tonsetzer jener Epoche huldigten. Von deutschen Meistern hat sich erst Joh. Seb. Bach der technischen Errungenschaften früherer Zeiten erinnert und, im Verein mit der Akkordik, den Umfang unseres Instruments allmählig wieder bis zur 6. Lage hinauf ausgenutzt, obzwar Mattheson noch 1713 in seinem „Neu eröffneten Orchestre“ (S. 281) der Meinung war, daß solches „wie man sagt, den Gesellen (Ripienisten) nicht zukommt.“

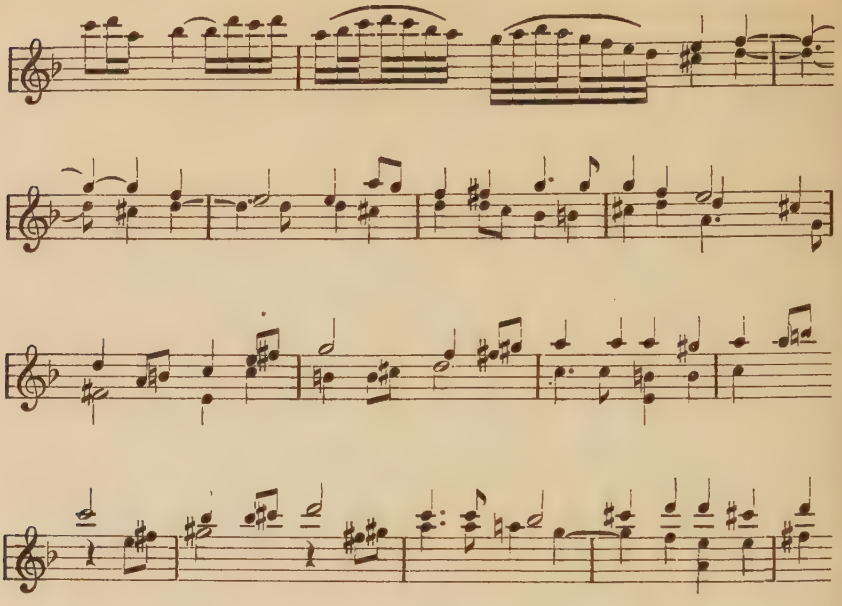
Im Bach'schen Weimar selbst tritt uns zunächst die sympathische Gestalt des Prinzen Johann Ernst entgegen, eines Sohnes von Sebastians erstem Brotherrn und Neffen des regierenden Herzogs. Allem Anschein nach ist dieser 1715 im Alter von noch nicht 19 Jahren dahingeraffte Jüngling, dessen bevorzugtes Instrument die Geige war, ein musikalisches Wunderkind gewesen. Wenigstens wissen wir durch Teleman, daß er sie „meisterhaft“ gespielt hat. Die Anfangsgründe waren ihm durch

[1]) Vgl. Spittas darauf bezügliche Ausführungen (a. a. O., I, S. 26).
[2]) Sie wurde übrigens von A. Fareanu unlängst bei Breitkopf & Härtel gedruckt herausgegeben.

seinen „Kammerdiener" Eilenstein beigebracht worden; als er sie ausreichend beherrschte, werden, wie in der Komposition Joh. Gottfried Walther, so im Violinspiel Westhoff und nach dessen Tode Bach seine Begabung zur Blüte gebracht haben. Sie äußert sich am schönsten in den von Teleman 1718 mit einem Vorwort herausgegebenen *Six Concerts à un Violon concertant, deux Violons, une Taille* (im Stimmheft aber „Alto Viola" benannt) *et Clavecin ou Basse de Viole, du feu ... Prince Jean Erneste, Duc de Saxe-Weimar, opera I^ma.* (Die von Teleman in seiner Einführung angekündigte zweite Folge hat sich leider bisher noch nicht wiedergefunden.) Die Mehrzahl von ihnen ist tonsetzerisch wie in der instrumentalen Aufmachung so vortrefflich geraten, daß nicht nur die sonst so „stachelichte Feder" eines Mattheson sie auf das günstigste beurteilte, sondern einigen, wie Schering nachwies, sogar die Ehre widerfuhr, von Bach für Klavier bzw. Orgel bearbeitet zu werden. Im Original schickt der Komponist die Sologeige mit Arpeggien schon recht oft bis zur 4. Lage hinauf und weist auch dem mehrgriffigen Spiel eine nicht unbedeutende Rolle zu; so namentlich im ersten Konzert.

Neben Westhoffs virtuoser Ortsüberlieferung scheinen noch andere geigerische Vorbilder dabei Pate gestanden zu haben, so der uns schon bekannte Passauer Domkapellmeister Anton Benedict Auffschnaiter, von dem 1703 acht in den Stimmbüchern *Sonatae* benannte Kirchensymphonien für zwei konzertierende und zwei Ripienogeigen, Viola, Violone und Orgel erschienen sind; jede ist, wohl in Anlehnung an Bibers Mariensonaten, einem andern Heiligen zugeschrieben. Sie bestehen in der Regel aus nur einem großen Satz, der jedoch in 6–8 durch Takt- und Tempowechsel charakterisierte Unterabteilungen gegliedert ist, und die Mehrzahl läßt sich auch in den Solopartien von leidlich tüchtigen Geigern ohne Weiteres vom Blatt spielen. Schwieriger ist der *Violino concertato* im Mittelsatz von *Pars I* der *Sonata S. Hieronymi* gehalten, und in der sechsten, dem heiligen Markus zugeschriebenen, wird ihm sogar schon das nachstehende *Solo* zugemutet:





Nicht ohne Einwirkung auf den Prinzen, wenn auch vielleicht bloß in beratender Weise, ist ferner der Herausgeber seiner Werke gewesen, der 1681 zu Magdeburg geborene Georg Philipp Teleman. Er hatte in Leipzig Rechtswissenschaft und Musik studiert und 1705 zunächst eine Stelle als Kapellmeister bei dem Grafen Erdmann von Promnitz in Sorau angenommen. 1709 treffen wir ihn, vermutlich auf das Betreiben Hebenstreits[1]), als Konzertmeister in Eisenach, wo er jedoch schon nach wenigen Monaten seine Ernennung zum Hofkapellmeister erhielt. Als solcher wird er vorerst mit dem ortsansässigen Bernhard Bach und durch ihn mit dessen Vetter Sebastian näher bekannt geworden sein,

[1]) Pantaleon Hebenstreit (geb. 1669 zu Eisleben, gest. 1750 in Dresden) erfand um 1695 eine Art verbesserten Hackbretts, das, nachdem er auf ihm mit außerordentlichem Erfolg am Pariser Hofe konzertiert hatte, von Ludwig XIV. nach seinem Vornamen benannt wurde und ihn zum berühmten Manne machte. Ursprünglich Tanzmeister der Weißenfelser Oper, muß er zugleich ein sehr guter Geiger gewesen sein; denn 1708 beauftragte ihn Herzog Wilhelm von Eisenach, an seinem Hofe eine Kapelle einzurichten, wozu er sich von vornherein der Mitarbeit Telemans versichert zu haben scheint. Wenigstens erzählt dieser in seiner Selbstbiographie (abgedruckt in Matthesons „Ehrenpforte“) auf S. 361: „ . . . Hiebey entsinne ich mich der Stärcke besagten Hrn. Hebenstreits auf der Violine, die ihn gewiß des ersten Ranges unter allen andern Meistern würdig machte: daß, wenn wir ein Concert mit einander zu spielen hatten, ich mich etliche Tage vorher, mit der Geige in der Hand, mit aufgestreifftem Hemde am linken Arm, und mit stärkenden Beschmierungen der Nerven einsperrte, und bey mir selbst in die Lehre ging, damit ich gegen seine Gewalt mich in etwas empören könnte. Und siehe da! es halff zu meiner mercklichen Besserung.“

woraus sich, da letzterer ja des Prinzen Johann Ernst Lehrer war, die weiteren Beziehungen zum Weimarischen Hofe von selbst ergaben. Daß diese Freundschaft auch nach Telemans 1712 erfolgter Übersiedlung nach Frankfurt a. M. lebendig geblieben ist, bezeugt seine Patenschaft bei Sebastian Bachs Sohn Philipp Emanuel, zweitens der Besuch Johann Ernsts in Frankfurt (1715), um sich bei Teleman persönlich für die ihm gewidmeten *Six Sonates à Violon seul accompagnées par le Clavessin* zu bedanken. 1721 folgte „der große *Virtuoso* Herr G. Ph. Teleman" einem Rufe nach Hamburg, wo er als städtischer Kirchen-Musikdirektor bis zu seinem Tode, 1767, gewirkt hat.

Teleman war einer der fruchtbarsten, wenn nicht der fruchtbarste Tonsetzer aller Zeiten in dem Maße, daß er schon 1740 (in der „Ehrenpforte") von sich sagen konnte: „Wie wäre es möglich, mich alles dessen zu erinnern, was ich zum Geigen und Blasen erfunden?" Das braucht bei seiner langen Schaffenszeit und leichten Art des Produzierens nicht weiter Wunder zu nehmen. Da uns hier nur seine Violinkompositionen angehen, so ist es von Belang, zunächst Telemans eigene Ansicht darüber kennen zu lernen. In seinem für Matthesons „Große Generalbaßschule" (1731) angefertigten „Lebenslauff" äußert er sich darüber folgendermaßen: „... Alldieweil aber die Veränderung belustiget, so machte mich auch über Concerte her. Hiervon muß bekennen, daß sie mir niemahls recht von Herzen gegangen sind, ob ich deren schon eine ziemliche Menge gemacht habe". (Es sind davon noch an die 180 erhalten!) ... „Zum wenigsten ist dieses wahr, daß sie mehrentheils nach Frankreich riechen. Ob es nun gleich wahrscheinlich, daß mir die Natur hierinne etwas versagen wollen, weil wir doch nicht alle alles können, so dürfte dennoch das eine Uhrsache mit seyn, daß ich in denen meisten Concerten, so mir zu Gesichte kamen, zwar viele Schwürigkeiten und krumme Sprünge, aber wenig Harmonie und noch schlechtere Melodie antraff, wovon ich die ersten hassete, weil sie meiner Hand und Bogen unbequehm waren, und, wegen Ermangelung derer letztern Eigenschafften, als worzu mein Ohr durch die frantzösischen *Musiquen* gewöhnt war, sie nicht lieben konnte, noch imitieren mochte. Hingegen fand eine bessere Neigung zu Sonaten, deren ich von 2. 3. biß 8. à 9. Partien eine große Anzahl verfertiget. Besonders hat man mich überreden wollen, die Trio wiesen meine beste Stärke, weil ich sie so einrichtete, daß eine Stimme so viel zu arbeiten hätte, als die andere ..."

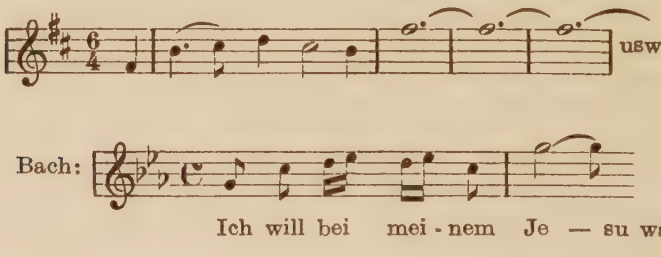
Man wird dieser Beichte die Anerkennung um so weniger versagen, als Künstler sich nur höchst selten zur Erkenntnis der ihrer Begabung gesteckten Grenzen – „weil wir doch nicht alle alles können" – durchzuringen vermögen, sie jedenfalls nur ungern eingestehen. Hierzu kommt im Falle Telemans, daß ihm die Komposition von eigenen Konzerten „niemahls recht von Herzen gegangen" und die Ausführung anderer seiner Hand und seinem Bogen wegen der „vielen Schwürigkeiten und krummen

Sprünge unbequehm waren". Wir dürfen also ohne weiteres annehmen, daß er im Vergleich mit den zeitgenössischen Italienern, die wir in ihrer Mehrzahl als geborene Virtuosennaturen kennen gelernt haben, kein besonders „starcker Geyger" gewesen ist. Das spricht sich, mehr oder minder deutlich, auch in all seinen Werken aus, die mir bekannt sind. Zwar behandelt er unser Instrument — bis auf einige ungeschickte Stellen, z. B. im Allegro der vorletzten seiner undatierten zwölf *Fantasie per il Violino senza Basso* — durchaus sachgemäß unter stetem Hinblick auf seinen Wahlspruch:

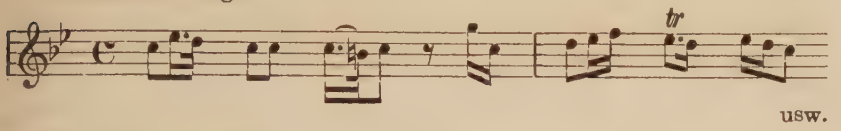
„Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen.
Wer die Composition ergreifft, muß in seinen Sätzen singen.
Wer auf Instrumenten spielt, muß des Singens kundig seyn.
Also präge man das Singen jungen Leuten fleißig ein."

Aber eine glänzende Schreibart war Teleman nicht zu eigen: weder hat er die Geige jemals vor besonders schwierige Aufgaben gestellt, noch hat sie ihm eine spieltechnische Errungenschaft zu verdanken. Er ließ sich eben auch in dieser Beziehung von seinem Grundsatz leiten: „... Wer vielen nützen kan,

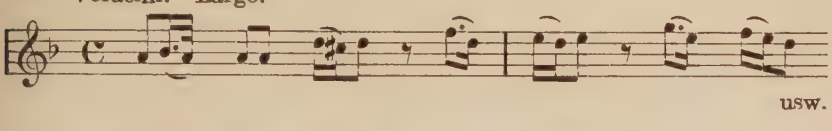
Thut besser, als wer nur für wenige was schreibet;
Nun dient, was leicht gesetzet, durchgehends jedermann;
Drum wirds am besten sein, daß man bey diesem bleibet."

Dagegen hat er in bezug auf Themenerfindung recht oft nicht nur gute, sondern zuweilen auch poetisch angehauchte Einfälle gehabt. Schon Karoline Valentin[1]) macht auf die Schönheit des *Cantabile* in der dem Prinzen von Weimar gewidmeten h-moll-Sonate aufmerksam, die in der bekannten Melodie aus Bachs Matthäuspassion einen stimmungsvollen Nachklang findet:

Max Schneider[2]) wieder weist in mehreren Beispielen auf die mannigfachen Beziehungen hin, die „in melodischen Sätzen" zwischen Teleman und Händel herrschen, wiewohl ich glaube, daß das von ihm zitierte Thema des Letzteren eher auf die Aria aus F. M. Veracinis Sonate op. 1, Nr. 12 zurückzuführen ist als auf seinen deutschen Jugendfreund:

[1]) „Geschichte der Musik in Frankfurt a. M." (1906).
[2]) In der Einleitung (S. XVIII) zu dem von ihm herausgegebenen 28. Band (G. Ph. Teleman) der Denkmäler deutscher Tonkunst.

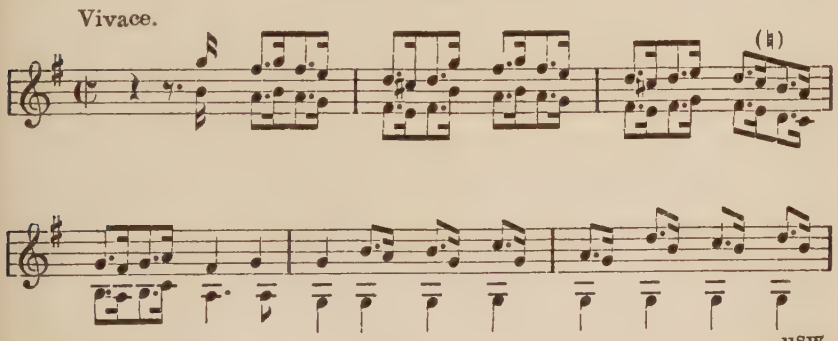
Händel. Largo.

usw.

Veracini. Largo.



usw.

Den besten Gesamteindruck von der Schreibweise Telemans vermitteln folgende, jetzt für jedermann leicht zugänglich gewordenen Werke aus seiner Feder: Die in Riemanns *Collegium musicum* als Nr. 14 erschienene Triosonate in Es-dur, der vorhin erwähnte deutsche Denkmälerband, welcher das Oratorium „Der Tag des Gerichts" und die Kantate „Ino" enthält, vor allem aber das von A. Schering an gleicher Stelle (im 29. u. 30. Band) veröffentlichte F-dur-Konzert, das, mit dem Herausgeber zu reden, „eigentlich eine Orchestersuite mit einleitendem Violinkonzert ist . . . Es gehört vermutlich Telemans späterer Schaffenszeit an." Weiter eine höchst geistreiche Suite in Scherings „Alten Meistern der Kammermusik" (C. F. Kahnt). Das technisch anspruchsvollste, was ich von ihm kenne, kommt aber in der Sondershäuser Kantate „Bin ich denn so gar verlassen" vor, wo die Solovioline in einer Sopranarie an die 50 Takte lang fast nur in Sexten zu spielen hat, die von Bordunstellen über der leeren G-Saite abgelöst werden:

Vivace.

usw.

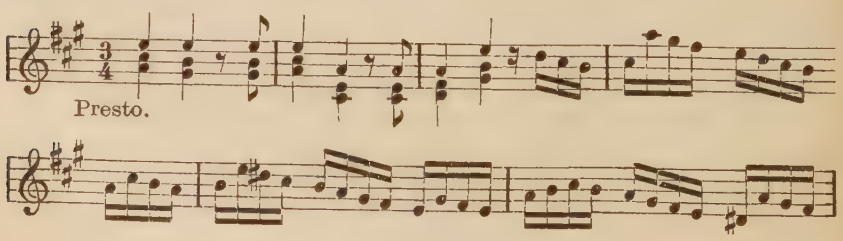
Teleman scheint eine besondere Vorliebe für den hellen Klang unseres Instrumentes gehabt zu haben: nicht nur daß er in seinen Vokalkompositionen Arien und Rezitative recht oft nur von vier Geigen und Baß begleiten läßt, er hat auch mehrere Konzerte für vier Violinen geschrieben. Eines davon in G-dur, das wohl aus der

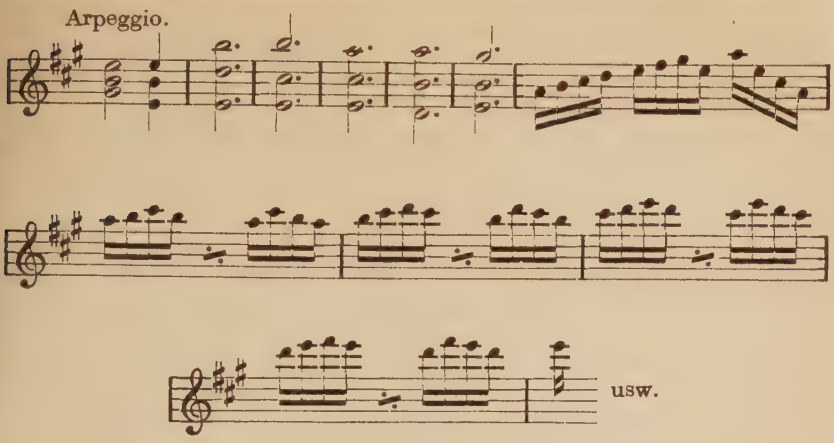
Zeit seiner Leitung des großen Frankfurter *Collegium musicum* „auf dem Frauensteine" stammt, gab vor kurzem H. von Dameck mit hinzugefügter Klavierbegleitung bei Raabe & Plothow in Berlin heraus.

Unter dem gern von ihm benutzten anagrammatischen Pseudonym Georgio Melante besitzt das *British Museum* zwei Folgen *Solos for a Violin with a Thorough Bass, op. 1 und op. 2*, woraus A. Moffat für Simrock eine leicht zu spielende, angenehm klingende Kammersonate in a-moll bearbeitet hat.

In Hamburg trat Teleman in nahe Beziehungen zu Mattheson, dem schon so oft genannten „Musikdiktator" der Hansestadt, der dort 1720 ein Werk herausgab, das sich auch mit der Geige beschäftigt. Es ist betitelt: „Der brauchbare Virtuose, welcher sich (nach beliebiger Überlesung der Vorrede) mit zwölff neuen Kammer-Sonaten auf der *Flute traversière*, der Violine und dem Clavier bey Gelegenheit hören lassen mag; als wozu ihm hiermit völlige Erlaubnis gibt Joannes Mattheson . . ." Die an sich recht tüchtige Arbeit des fleißigen und vielseitigen, um die Musikwissenschaft und Theorie so hoch verdienten Autors bringt jedoch für unsere Geschichte der Spieltechnik nichts Neues.

Vorgreifend sei hier schon erwähnt, daß 1730 wieder „ein Geiger von Haus aus" in die ehedem von Hebenstreit und Teleman innegehabte Stelle nach Eisenach berufen wurde: der 1687 zu Alsfeld in Hessen geborene Johann Adam Birckenstock, der seine violinistische Ausbildung bei Volumier in Berlin und François Duval in Paris erhalten hatte. 1709 trat er in das Kasseler Orchester ein, zu dessen Konzertmeister er 1725 aufrückte, und 1730 folgte er einem Ruf als Hofkapellmeister nach der Wartburgstadt, wo er 1733 gestorben ist. Birckenstock war nicht nur einer der besten Geiger Deutschlands im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts, sondern auch ein hervorragender Tonsetzer für unser Instrument. Das geht ohne weiteres aus seinen 1722 erschienenen zwölf Solosonaten hervor, deren manche selbst einem Händel, Veracini oder Tartini nicht zur Unehre gereicht hätten. So enthält die 2. Sonate in ihrem *Air cantabile* überschriebenen Mittelsatz eines der edelsten und klangschönsten Geigenstücke jener Zeit, und mit dem Schlußpresto der dritten vermag sich ein intelligenter Darsteller auch heute noch einen stürmischen Erfolg zu erspielen. Es beginnt im Rhythmus der Egmontouverture folgendermaßen:





Kehren wir nach Weimar zurück!

Den größten Einfluß auf die künstlerische Ausbildung und das Schaffen Johann Ernsts hat aber doch wohl Johann Sebastian Bach ausgeübt, wenn auch Johann Gottfried Walther als dessen eigentlicher Lehrer im Tonsatz galt. Das lag nicht nur an seiner überragenden Persönlichkeit, sondern auch daran, daß er den Prinzen im Violinspiel unterrichtete, für welches dieser, wie erinnerlich, eine besondere Vorliebe hatte. Aus ihr erklärt sich denn auch ohne weiteres des damaligen weimarischen Hofes auffallende Bevorzugung von Geigenkonzerten deutscher und italienischer Herkunft, die in der Folge von Bach und Walther für Klavier bzw. Orgel bearbeitet wurden.

Angesichts dieser Hochflut von Violinkonzerten, die Johann Ernst durch die seinigen noch weiter anschwellen ließ, würde die Annahme ganz widernatürlich sein, daß Bach stumm beiseite gestanden und deren nicht auch welche komponiert hätte. Wenn daher Spitta[1]) meint, es wäre zwar nicht ausdrücklich überliefert, aber äußerst wahrscheinlich, daß die Originale der wohl erst in Leipzig vorgenommenen Überarbeitung seiner Konzerte schon in Köthen entstanden seien, so gehe ich noch einen Schritt weiter und behaupte unbedenklich, daß zum mindesten einige, wenn nicht gar die meisten von ihnen bereits in Weimar komponiert worden sind. Aus mehrfachen Gründen: erstlich auf Wunsch und zur Anregung des fürstlichen Zöglings, zweitens aus Bachs amtlichen Verpflichtungen heraus, denn er war 1714, wohl in Anerkennung dafür, daß er einen Ruf nach Halle abgelehnt hatte, zum Konzertmeister ernannt worden; nicht zuletzt aber deshalb, weil ihm zur Begleitung seiner Instrumentalwerke in dem weimarischen Orchester ein immerhin leistungsfähigerer Apparat zur Verfügung stand als später in Köthen, wo sein ausübendes Wirken, mit Spitta zu reden

[1]) A. a. O. I, S. 734.

auf „ein trauliches und tiefsinniges Musizieren im Schlosse des jungen talentvollen Fürsten“ beschränkt blieb.

In ihrer ursprünglichen Gestalt sind uns an Bachschen Violinkonzerten noch erhalten die beiden in a-moll und in E-dur, ein Sinfoniesatz (D-dur) für konzertierende Geige, das Konzert *à Violino principale* (Nr. 4 der „Brandenburgischen“[1]), G-dur) und das in d-moll für zwei Geigen. Es haben aber früher deren noch weit mehr existiert, konnte Wilhelm Rust[2]) doch schon 1869 nachweisen, daß allein von den uns überkommenen sieben Klavierkonzerten Bachs nicht weniger als fünf von Haus aus für die Violine bestimmt waren, in ihrer gegenwärtigen Form also nur Übertragungen auf das Tasteninstrument darstellen[3]). Einige derselben sind denn auch für die Geige wiederhergestellt worden[4]). Ähnlich verhält es sich mit einigen Konzerten für zwei Klaviere, die wieder nur Umbildungen von solchen für zwei Violinen darstellen, die in letzter Zeit ebenfalls Rekonstruktionen erfahren haben[5]). Das dritte (auch in c-moll) bedurfte einer Rekonstruktion deshalb nicht, weil es bloß die um einen Ton tiefer transponierte Übertragung des Konzertes für zwei Geigen ist, das wir ja in seiner Originalgestalt besitzen. Ein Vergleich der beiden Fassungen wird aber jedem Musiker Belehrung darüber verschaffen, wie Bach es verstanden hat, der Klangarmut der Cembali im getragenen Mittelsatz durch eingestreute Zierate abzuhelfen.

Wenn Spitta im 1873 erschienenen ersten Band seines „Joh. Seb. Bach“ noch dem Bedauern Ausdruck gab, daß „trotz des Mangels an gediegenen Violinkompositionen mit Orchester diese Concerte nicht diejenige Verbreitung gefunden haben, deren ihr hoher musikalischer Werth sie würdig macht“, so hat sich mittlerweile ein erfreulicher Wandel vollzogen, den der große Biograph zum Teil noch selber erleben durfte: wenigstens die Konzerte in a-moll und in E-dur sowie das sogenannte „Doppelkonzert“ in d-moll gehören heute zu den meistgespielten Stücken der Violinliteratur.

Da wir mit völliger Sicherheit nicht einmal wissen, an welchem Orte Bach seine Violinkonzerte in ihrer Originalgestalt

---

[1]) Kurz und allgemein so benannt, weil sie, sechs an der Zahl, im Auftrage des Markgrafen Christian Ludwig von Brandenburg, jüngsten Sohnes des großen Kurfürsten aus zweiter Ehe, geschrieben wurden.

[2]) Im Vorwort zum 17. Band der Gesamtausgabe von Bachs Werken.

[3]) So ist, um nur zwei Beispiele anzuführen, das sechste Klavierkonzert die Transskription des vierten Brandenburgischen und das siebente ein Arrangement des a-moll-Violinkonzerts; beide um je einen Ton tiefer als die Originale.

[4]) Um einige Namen anzuführen: Das erste (d-moll) schon 1873 durch F. David (1917 auch von R. Reitz für die „Neue Bachgesellschaft“) und etwa 30 Jahre später das fünfte (f-moll) zurück in die ursprüngliche Tonart g-moll durch G. Schreck (Ed. Peters).

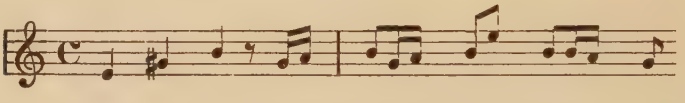
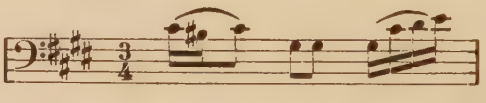
[5]) So durch Conrad Berner ein in c-moll stehendes, welches dann Max Schneider zunächst für zwei Geigen, später für Violine und Oboe in die ursprüngliche Tonart d-moll zurückschrieb.

komponiert hat, so läßt sich naturgemäß noch weniger die Reihenfolge ihres Entstehens bestimmen. Indessen sprechen mancherlei Gründe dafür, daß das erste Brandenburgische Konzert in F-dur für zwei Hörner, drei Oboen, Fagott, konzertierende Quartgeige und Streichorchester in seiner ersten Fassung eines der frühesten gewesen sein wird. Läßt man nämlich den Part des in D-dur notierten, d. h. um eine kleine Terz höher eingestimmten *Violino piccolo* ebenfalls von einer regulären Geige spielen, so erweist er sich schon deshalb als besonders leicht ausführbar, weil er im ersten Satz, bis auf wenige Takte, mit dem *Violino I di ripieno* stets einträchtig zusammengeht und diesem hier nur ganz bescheidene Aufgaben zugeteilt sind. Dieses Verfahren wurde von Bach selber auch wirklich geübt, und zwar gleich zweimal. Die im 31. Jahrgang der Gesamtausgabe hinter den Orchestersuiten abgedruckte *Sinfonia* ist nämlich nichts anderes als das in Rede stehende F-dur-Konzert, nur daß in ihm die Vorschrift „Quartgeige" ganz unterdrückt, bzw. ihr im Adagio um eine Oktave tiefer gesetzter Part der regulären ersten Violine des Orchesters zugewiesen worden ist. Genau ebenso verhält es sich mit der einleitenden Sinfonie zur Kantate Nr. 52 „Falsche Welt, ich trau dir nicht", die ebenfalls nichts anderes als das erste Allegro unseres Konzerts darstellt. Getreu den italienischen Vorbildern bestand es anfänglich wohl auch nur aus drei Sätzen mit Begleitung von Streichorchester und Cembalo und dürfte für den Prinzen Johann Ernst geschrieben worden sein, um diesen als Solisten in die musikalische Praxis einzuführen; wozu der leidenschaftlich klagende Mittelsatz ja die schönste Gelegenheit bot. Später wird Bach das Stück im Hinblick auf seinen 1710 geborenen Sohn Friedemann umgearbeitet und, da dieser noch keine „ganze" Geige handhaben konnte, den *Violino piccolo* als Auskunftsmittel herangezogen haben, auf dem sich die Doppelgriffe und Akkorde des dritten Satzes ganz leicht in der ersten Lage ausführen lassen.

Vermutlich ist auch das von W. Rust „Sinfoniesatz in D-dur aus einer unbekannten Kirchenkantate" benannte Stück ursprünglich das erste Allegro eines selbständigen Violinkonzerts gewesen, das schon in Weimar komponiert wurde. Läßt sich doch in keiner zweiten Arbeit J. S. Bachs die Anlehnung an den Geigensatz seiner italienischen Vorbilder so deutlich wahrnehmen wie in diesem Bruchstück. Meines Wissens hat selbst Vivaldi nirgendwo der auf Orgelpunkten über leeren Saiten errichteten dreistimmigen Akkordik so ausführliche Berücksichtigung gegönnt wie Bach im vorliegenden Falle. Überdies läßt er den Satz gegen Schluß in einer Folge imposanter Viertonharmonien gipfeln, die trotz der darunterliegenden Begleitstimmen wie eine große Kadenz wirkt. Selbstverständlich müssen all diese Akkorde als Arpeggien — *en batteries*, wie die Franzosen seit der Mitte des 18. Jahrhunderts zu sagen pflegten — ausgeführt werden. Das ergibt freilich einige Male

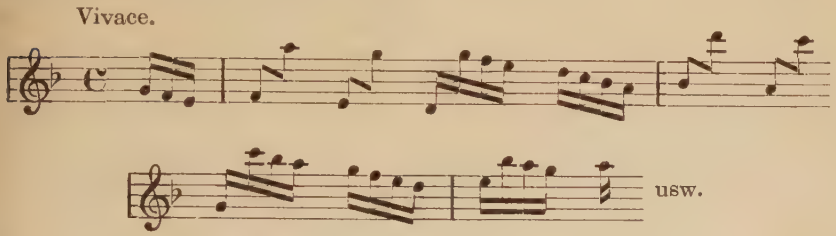
bei den Orgelpunkten recht erhebliche Schwierigkeiten für den Bogen, zumal wenn man der Notierungsweise des Autors wörtlich gerecht werden will[1]).

Ähnliche Umarbeitungan scheint auch das vierte Brandenburgische Konzert in G-dur durchgemacht zu haben, bevor ihm sein Schöpfer die endgültige Fassung gab. Der grandiose Schlußsatz steht an geistigem Gehalt in so nahen Beziehungen zur Fuge der C-dur-Sonate für Violine allein, daß er nur um 1720 herum in Köthen komponiert sein kann. Man muß sich wundern, daß das ebenso bedeutende wie dankbare Stück so selten in der Öffentlichkeit gespielt wird.

Zeitlich steht diesen Kompositionen das E-dur-Konzert wohl am nächsten. Es wird durch ein Allegro eröffnet, das die Durchführung des Motivs

zum Gegenstand hat und vielleicht die umfänglichste Anwendung der Da Capo-Arienform im Bereich der Violinliteratur darstellt. Ganz wundervoll ist das in der Hauptsache über dem Baßthema

aufgebaute Adagio, das zu Bachs innigsten und rührendsten Gesängen gehört. Bei wirklich gutem Vortrag, der sich bei allem Ausdruck von weichlicher Sentimentalität frei zu halten versteht, vermag es im Zuhörer eine ähnliche Weihestimmung auszulösen wie der Mittelsatz des Beethovenschen Violinkonzerts. Ein launiges, fast burschikos anmutendes *Allegro assai*, in dem das Orchester mit der Sologeige bei fünfmaliger Wiederkehr des Ritornells ein rondoartiges Wechselspiel treibt, bildet den Abschluß des lebensfrischen Werkes, das jetzt an Beliebtheit mit dem a-moll-Konzert um die Palme ringt.

Eine von keiner Seite bestrittene Vorzugsstellung unter allen Konzerten für zwei Geigen nimmt das Bachsche in d-moll ein; es gilt seit seiner Wiedererweckung aus mehr denn hundertjährigem Todesschlaf geradezu als „das" Doppelkonzert. Daher hieße es „Eulen nach Athen tragen", wollte man alle Schönheiten der herrlichen, jetzt allgemein bekannten Komposition besonders aufzählen; zumal ihr gesangreicher Mittelsatz, eine streng durchgeführte Fuge, pflegt selbst auf musikalische Laien unmittel-

[1]) Vgl. die geschickte Art, wie sich H. Marteau in seiner Bearbeitung des Stückes (Südd. Musikverlag Straßburg) damit abgefunden hat.

barste Wirkung auszuüben. Eine geigentechnische Erörterung läßt sich aber trotzdem nicht umgehen. Sie betrifft die oft aufgeworfene Frage, in welcher Weise die Dezimensprünge im Solothema des ersten Satzes auszuführen sind:

Rein musikalisch betrachtet kann man sie dahin beantworten, daß es zunächst ganz gleichgültig ist, ob man die Achtel mit springendem Bogen in der Nähe des Frosches spielt oder mit hämmernden an der Spitze, wenn bloß die betreffenden Töne kurz und scharf artikuliert werden. Da aber das *spiccato* im *Forte* nur zu leicht Gefahr läuft kratzig und sauer zu wirken, so empfiehlt sich im vorliegenden Falle die Anwendung des martelé (*col punto d'arco*) nicht allein um des schlackenfreieren Klanges willen, sondern weil es den Sprüngen zugleich eine weit energischere und charakteristischere Physiognomie sichert als dies, mit Spohr zu reden, unter der „windbeuteligen Art des Springbogens" möglich ist. Gleichzeitig sei von der durch A. Wilhelmj vertretenen Auffassung abgeraten, die vierstimmigen Septimensequenzen des Schlußsatzes bei zaghafter Tongebung mit kurzen Strichen zu spielen — die ganze Anordnung und Begleitung beider Stellen beweist, daß Bach hier klangliche Höhepunkte hat geben wollen, so daß Fortissimo mit ganzem Bogen für jedes Achtel die beabsichtigte Wirkung von Größe und Macht allein hervorrufen kann[1]).

Von den brandenburgischen Konzerten (Köthen 1721) seien nur noch das gewaltige in G-dur für drei Violinen, drei Violen, drei Violoncelle und Continuo[2]), sowie das in B-dur stehende für zwei

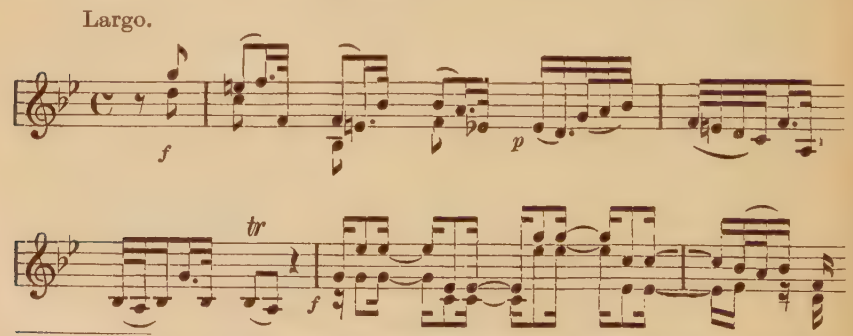
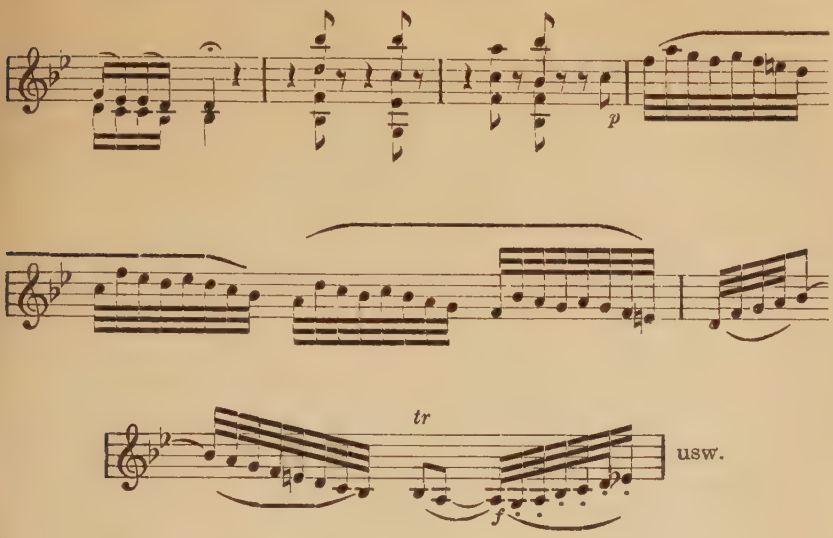
[1]) Vgl. Joachims Bearbeitung im dritten Band unserer Violinschule und meine Ausgaben des a-moll-, E-dur- und d-moll-Konzerts bei Peters. Wertvolle Continuoparte, die selbstverständlich nie fehlen dürfen, arbeitete u. a. Max Reger aus.

[2]) Im 19. Jahrhundert zum ersten Male 1853 im Leipziger Gewandhaus aufgeführt und damit dem Musikleben unserer Zeit zurückgewonnen, hat es seine glänzendste Darstellung wohl in dem am 22. April 1899 stattgehabten Konzert erfahren, das Joachims Schüler anläßlich seines 60jährigen Künstlerjubiläums in der Berliner Philharmonie veranstalteten. Der Gefeierte dirigierte es selbst in nachstehender Besetzung:

3 × 22 = 66 Violinen.
3 × 18 = 54 Bratschen.
3 × 8 = 24 Violoncelle.
20 Kontrabässe.

Im übrigen hat Bach den 1. Satz des ohnehin schon höchst imposant wirkenden Stückes für seine Kantate „Ich liebe den Höchsten" dadurch er-

Violen, zwei Gamben, Violoncell und Continuo besonders erwähnt, weil sie wohl die früheste Kompositionen darstellen, in denen der Bratsche, die hier gleich gruppenweise auftritt, Aufgaben konzertanter Art aufgetragen worden sind. Wird auch der Bereich der 3. Lage nirgends überschritten und haben die bis dahin fast nur dem Füllen der Harmonie dienenden Instrumente noch keinen einzigen Doppelgriff zu spielen, so darf man doch die sonst an sie gestellten Anforderungen für jene Zeit als bereits recht hohe bezeichnen; so besonders im B-dur-Konzert, in dessen erstem Tutti die Violen einen 16taktigen Kanon im Abstand nur eines Achtels ausführen. Strenge Nachahmung zeigt auch der weitere Verlauf des Satzes, in dem hauptsächlich die beiden Armgeigen teils mit, teils gegeneinander konzertieren. Ebenso besonders schön in dem ausdrucksvollen *Adagio ma non tanto*, das von Es-dur her über eine phrygische Kadenz auf der Dominante von g-moll zum Schlußsatz hinleitet. Dieser stellt eine Gigue dar, in der der virtuose Löwenanteil ebenfalls den Bratschisten zufällt.

Wenn von den Soli die Rede ist, die Bach der Geige in seinen Vokalkompositionen mit Orchester zugedacht hat, pflegen weitere Kreise zunächst an die Alt-Arie „Erbarme dich" aus der Matthäus-Passion oder an das Violinsolo der h-moll-Messe zu denken. Bach hat deren aber noch mehr als ein Dutzend geschrieben, darunter einige, die musikalisch ebenso schön und dankbar wie die vorgenannten sind; dasjenige zur Tenor-Arie in der Kantate „In allen meinen Taten" (1734) erweist sich geigentechnisch sogar noch weit interessanter als die angeführten durch Akkorde, Terzen- und Sextengänge, Staccati und dergleichen, wie man sie selbst in seinen Violinkonzerten nur selten antrifft. Vielleicht war dazu, wie wir es von den Dresdener Gesangssternen sicher wissen, aus irgend einem Anlaß Hasses Konzertmeister Pisendel aus Elbflorenz nach Leipzig herübergekommen. Ich setze zur Probe einige Takte hierher:

weitert, daß er in die Partitur noch zwei obligate Hörner und drei obligate Oboen hineinschrieb . .! Wie zwischen den nur zwei, den Mittelsatz vertretenden Überleitungsakkorden vielleicht die Anführer der Geigen mit Kadenzen wetteifern sollten, sucht Schering durch den Entwurf einer derartigen Improvisation in seiner praktischen Neuausgabe anzudeuten.

Dann stellt das Violinsolo im Duett zwischen Diana und Endymion aus der Kantate „Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd" zugleich eine der besten Studien für unser Instrument im ausdrucksvollen Legatospiel dar.

Auch der vier Orchestersuiten (Partien) Bachs muß in diesem Zusammhang gedacht werden, die er als Ganzes nach damaligem Gebrauch wegen der Form ihres Kopfsatzes „französische Ouverturen" genannt hat. Sie sind in der Orchestrierung wie *Concerti grossi* gehalten. Bis auf die vom Autor stets mit großer Sorgfalt angedeuteten Streich-*Concertini* ist die Violine nirgendwo in der Weise als Einzelinstrument beteiligt wie etwa die Flöte bei der Double der zur h-moll-Ouverture gehörigen Polonaise; indessen hat es eine Nummer der Sammlung in unsern Tagen doch zu einer Beliebtheit gebracht wie nur wenige Sologeigenstücke von Haus aus: das *Air* der 1. D-dur-Suite. Leider auf Grund einer Vergewaltigung, die künstlerisch schroff abzulehnen ist. Denn während Bach das herrliche Stück in den freundlichsten Farben von D-dur für die oberen Saiten komponiert hat und seine Ausführung dem gesamten Streichkörper überwies, fand A. Wilhelmj sich bemüßigt, sie auf die dunkle G-Saite hinunterzusetzen und so ihren milden, segnenden Ausdruck einem rein äußerlichen Effekt zu opfern. Eine wahre Tempelschändung — der große Haufe aber jubelt!

Nun zu Bachs schwächer besetzter Kammermusik mit Geige. Hier stoßen wir zunächst auf die sechs Sonaten für Klavier und Violine oder, wie die autographe Handschrift besagt, *Sei Suonate à Cembalo certato è Violino solo, col Basso per Viola da Gamba*

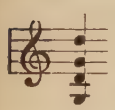
accompagnato se piace[1]). Sie sind, wie die bereits im 3. Hauptstück besprochenen Sonaten und Partiten für die unbegleitete Geige, ganz sicher in Köthen entstanden. Beide Werke gehören denn auch insofern eng zueinander als sich in ihnen der geigerische Persönlichkeitsstil des Meisters in so greifbarer Deutlichkeit kundgibt, wie dies unter den Zeitgenossen nur noch bei einigen Arbeiten von Tartini der Fall ist. Der Unterschied besteht bloß darin, daß der Italiener unmittelbar aus dem Wesen der Geige heraus schuf, vielleicht sogar mit ihr in der Hand, während Bach stets von der Orgel ausging, also, wie die Singstimme, so auch die Violine, Flöte oder Gambe zunächst als Register seines Lieblingsinstrumentes auffaßte, um sie dann in den von ihm beliebten Klang umzusetzen. Trug er doch auch keine Bedenken, selbst ein Stück wie z. B. das Präludium der E-dur-Suite für Violine allein, trotz seiner spezifischen Geigeneffekte auf die Orgel zu übertragen. Dabei ist es sehr reizvoll zu beobachten, wie er die Bariolagewirkung durch Verwebung zweier Manuale nachzuahmen vermag. Daß er hier D-dur notiert, hing wohl mit der Tonhöhe der betr. Orgel (im Chorton) zusammen.

Wie ihre drei Köthener Schwestern *senza Basso* enthalten sich auch die sechs Sonaten, für Klavier und Violine jeglichen Tanzes, gehören also mit ihrem Doppelschema Adagio-Allegro der von ihm noch mit Vorliebe gepflegten Gattung der älteren *Sonata da chiesa* an. Bloß die letzte (G-dur) besteht aus fünf Sätzen. Das rührt von der abweichenden Anordnung derselben in der ursprünglichen Fassung: Allegro – Largo – Adagio – Allegro her. Um nun der Einförmigkeit zweier aufeinander folgender langsamer Stücke zu steuern, hat er sie durch ein Allegro-Einschiebsel *a Cembalo solo* voneinander getrennt, das er einer seiner Partiten für Klavier entnahm.

Welch große Stücke Bach selber auf diesen Sonaten-Zyklus gehalten hat, geht schon daraus hervor, daß er ihn dreimal in weit auseinanderliegenden Zeitabständen einer Durchsicht unterzog; einzelne Nummern desselben soll er sogar noch kurz vor seinem Tode umgearbeitet haben. Jedenfalls besitzen wir in der endgültigen Fassung, auf die sich der Abdruck in der Gesamtausgabe hauptsächlich stützt, ein Werk höchsten Ranges, in welchem die Polyphonie geistige Triumphe feiert. Sein Notenbild mutet zwar harmlos an, da das Auge durchgehends nur einen schlichten Satz von drei Stimmen erblickt; weshalb denn auch derartige Kompositionen damals zutreffenderweise „Trios" genannt wurden. Von den zwei gleichhohen Sopranen fällt der eine dem Klavier, der andere der Geige zu; den Baß in der linken Hand des Cambalisten verstärkte vormals die Gambe, was bei dem starken

[1]) Über den eigentlichen Sinn dieses Titels vgl. W. Rusts Vorwort zum 9. Jahrgang der Gesamtausgabe, sowie Spittas Ausführungen über die Behandlung des obligaten Klaviers in den Kammermusikwerken Bachs a. a. O. I; S. 709ff.); auch Kretzschmars Bachkolleg (1922) S. 67f.

Ton des modernen Pianoforte überflüssig geworden ist. Bloß in einigen langsamen Stücken und zu Anfang jener raschen Sätze, wo die Violine mit dem Fugenthema anhebt, besagt die Bezifferung über dem Cembalobasse, daß der Autor hier auf ein in akkordischer Hinsicht reicher ausgestattetes Akkompagnement rechnete[1]). Welche Wunder an musikalischem Tiefsinn aber mit diesen äußerlich so bescheidenen Mitteln verrichtet werden — man denke etwa an den fis-moll-Kanon der zweiten oder das einleitende Largo der f-moll-Sonate —, ist schlechthin unbeschreiblich. Allerdings bedürfen sie zweier Spieler, die, mit Schumann zu reden, „die Musik nicht allein in den Fingern, sondern auch im Kopf und Herzen haben". Diese intimste Kammermusik gehört nicht in die großen Konzertsäle, sondern sollte nur in kleinen Räumen erklingen.

An diesem Meisterwerk gemessen, treten die übrigen kammermusikalischen Arbeiten Bachs mit Geige für unsern Zweck stark zurück: eine siebensätzige Suite in A-dur — „Trio fürs obligate Clavier und eine Violine von J. S. Bach" heißt es auf dem Umschlag des Autographs von der Hand Philipp Emanuels —; eine Sonate in g-moll, die von G. Jensen bei Schott herausgegeben wurde — wahrscheinlich die Übertragung einer ursprünglichen Flötensonate —; eine Sonate in C-dur für zwei Violinen und Baß; eine Sonate in G-dur für Flöte, *Violino discordato* und bezifferten Baß — den Geigenpart, dem im Original der Akkord vorgezeichnet ist, hat Friedr. Hermann in seiner Bearbeitung für die Edition Peters auf eine normal gestimmte Violine übertragen, da auch schon W. Rust fand, daß die Beibehaltung der Skordatur keine nennenswerten Unterschiede im Klange zur Folge hätte —; eine *Sonate a Violino solo col Basso* in e-moll, die Ferd. David für seine „hohe Schule" bearbeitet hat; endlich eine Fuge in g-moll, die wohl ehedem einer verloren gegangenen Violin-Solosonate mit bezifferten Continuo angehörte. Von diesen Werken, die samt und sonders schon vor 1720 entstanden sein dürften, sind die beiden letztgenannten namentlich deshalb von Belang, weil sie uns Bach auch auf dem Felde des Violinsolos mit akkompagnierendem Cembalo tätig zeigen, wobei er übrigens der Geige nicht annähernd so schwierige Aufgaben stellt wie in seinen unbegleiteten Kompositionen. Mit der prachtvollen g-moll-Fuge vermag sich ein intelligenter, in der Ausführung von Akkorden geschickter Geiger stürmischen Erfolg zu erspielen.

Auch die Söhne Johann Sebastians haben — der eine mehr, der andere weniger — der Violine Interesse entgegengebracht; ja Wilhelm Friedemann, der „Hallische Bach", den der Vater

[1]) Vgl. die überaus geschickte Art, mit der G. Schreck in seiner für die Edition Peters besorgten Ausgabe diese Anweisungen realisiert hat. Die Violinstimme ist dort von mir bezeichnet.

eine zeitlang dem Pisendel- und Tartinischüler Joh. Gottlieb Graun zur Erziehung anvertraute, als dieser Konzertmeister in Merseburg war, soll in jüngeren Jahren sogar ein vortrefflicher Geiger gewesen sein[1]). Jedenfalls geht aus seiner wertvollen Es-dur-Sonate für Violine und Klavier (von H. Wehrle in der Sammlung „Aus alten Zeiten" bei Breitkopf & Härtel herausgegeben), sowie einem von H. Riemann in sein *Collegium musicum* aufgenommenen Trio in B-dur ohne weiteres hervor, daß er sehr sangbar für unser Instrument zu schreiben verstanden hat. Dasselbe gilt von den langsamen Sätzen der drei überaus vergnüglich zu spielenden Bratschen-Duos, die von der Berliner Singakademie im Autograph verwahrt werden.

Bis zu einem gewissen Grade kann man dieses Lob auch der von Albert Fuchs bei M. Brockhaus veröffentlichten Sonate in G-dur für zwei Violinen und Klavier von Carl Philipp Emanuel Bach spenden; weniger jedoch den etwas kühlen in c-moll bzw. h-moll für Klavier und Violine, die von H. Sitt in der Edition Peters herausgegeben wurden. Sehr beachtenswert sind dagegen die zwei Streichquartette (G-dur) und A-dur) vom Jahre 1773, welche H. Riemann bei Beyer & Söhnen in Langensalza veröffentlicht hat, eigentlich Quartettsinfonien für G. van Swieten. Bezieht sich das Interesse auch hauptsächlich auf den formalen Bau und die in beiden Kompositionen niedergelegte thematische Arbeit, so enthält doch die zweite in dem *Largo ed innocentemente* ein edles Gesangstück, dem man auch heute noch mit innerem Anteil zu lauschen vermag.

Geigerisch am glänzendsten gibt sich der „Hamburger Bach", unstreitig ist seinen späteren Sinfonien, zumal der 1780 geschriebenen Serie von „zwölfstimmigen" (mit Bläsern), wo sich Philipp Emanuel durch rauschende Quadrupelgriffe und glänzende Ripienopassagen als ein Hauptvertreter der Sturm- und Drang-Zeit erweist[2]).

Sebastians vierter Sohn, Joh. Friedrich Bach, der 1732 zu Leipzig geboren wurde und von 1756 bis zu seinem 1795 erfolgten Tode gräflich lippischer Kapellmeister in Bückeburg war[3]), zeigt sich in seinen Instrumentalsachen mit Violine wesentlich nur als sympathischer Nachahmer Haydns und Mozarts. Dagegen soll im englischen Hauptstück noch von Joh. Christian Bach, dem jüngsten Sohn des großen Thomaskantors, die Rede sein.

---

[1]) In seinem Buche „Ph. Em. und W. F. Bach und deren Brüder" (Berlin, 1868; II) teilt H. H. Bitter auf S. 370 einen Brief von Friedemann über J. G. Graun mit, „den ich als meinen ehemaligen Meister auf der Violine noch jetzo veneriere . . ." Ein für Geigen eingerichtetes Flötenduo erschien kürzlich im Wunderhornverlag (jetzt Köln).

[2]) Drei hrg. von Fr. Espagne (Ed. Peters), mit denen H. v. Bülow sich samt seinen Meiningern manchen Erfolg geholt hat.

[3]) Neuausg. v. G. Schünemann als Veröffentl. des Fürstl. Forschungsinstituts zu Bückeburg (C. F. Siegl, Leipzig).

Im Anschluß an Sebastians Söhne sei schließlich jenes Johann Ernst Bach (1722–1777) gedacht, der ein Sohn des zu Eingang dieses Hauptstücks erwähnten J. Bernhard Bachs war. Er gab in Eisenach sechs „Sonaten für das Klavier und eine Violine" (1. Teil 1770, 2. Teil 1772) heraus, an denen nur verwunderlich ist, daß sie nicht längst wieder neu aufgelegt worden sind. Beethoven hat sie sicher genau gekannt, und zwar werden sie ihm durch seinen Bonner Lehrer Christian Gottlieb Neefe vermittelt worden sein, der vielfach mit der Bachschen Familie in Beziehungen stand, so vor allem mit Philipp Emanuel, dem er 1773 zwölf Klavier-Sonaten gewidmet hat. Die Art der Thematik, die Vorliebe für den synkopierten Kontrapunkt sowie die Behandlung der Instrumente gemahnt so auffallend an den jungen Beethoven, daß manche Sätze glatt als von ihm vor seiner Übersiedlung nach Wien geschrieben passieren könnten. Man sieht: wie seit der Beendigung des dreißigjährigen Krieges die musikalischen Kräfte der sächsisch-thüringischen Lande einem geistigen Höhepunkte zuwuchsen, der schließlich in den Namen Bach und Händel gebirghaft aufragte, so rieselten von diesen Gipfeln auch wieder Quellen zu Tal, die sich nach allerlei seltsamen Umwegen und gespeist durch mannigfache Zuflüsse im Sammelbecken von Wien vereinigen sollten.

Von gelegentlichen Seitenblicken abgesehen, hat uns F. M. Veracinis Wirken in Dresden (1717–1722) den letzten Anlaß gegeben, uns mit den geigerischen Zuständen am kursächsischen Hofe zu Beginn des 18. Jahrhunderts etwas näher zu beschäftigen. Wie erinnerlich, fand der *Fiorentino* daselbst unter andern Violinisten den aus Spanien stammenden Jean Baptiste Volumier vor, der zwar schon 1706 Georg Backstrohs Nachfolger geworden war, aber erst 1709 zum „wirklichen Concertmeister" ernannt wurde. Leider scheint sich von den Kompositionen dieses offenbar sehr tüchtigen Mannes nichts auf unsere Zeit herübergerettet zu haben. Zwei Verdienste verbleiben ihm trotzdem: erstlich haben wir ihn als den eigentlichen Begründer der auf Lully zurückgehenden Orchesterdisziplin in der Dresdener Kapelle zu betrachten, die nachmals deren besonderen Ruhm bilden sollte[1]); zweitens, daß auf seine Veranlassung der uns schon wiederholt begegnete Johann Georg Pisendel 1712 „einen Ruf in königl. sächsische Capelldienste erhielt".

---

[1]) In seinem Lebenslauf (Marpurgs Histor. krit. Beyträge) berichtet Quantz auf S. 206: „Im März des 1716. Jahres begab ich mich nach Dresden... Das königliche Orchester war zu der Zeit schon in besonderem Flor. Durch die, von dem damaligen Concertmeister Volumier eingeführte französische egale Art des Vortrags, unterschied es sich bereits von vielen anderen Orchestern: so wie es nachgehends, unter der Anführung des folgenden Concertmeisters Herrn Pisendel, durch Einführung eines vermischten Geschmacks, immer nach und nach zu solcher Feinigkeit der Ausführung gebracht wurde; daß ich auf allen meinen künftigen Reisen kein besseres gehöret habe..."

Der 1687 zu Carlsburg in Franken geborene und während seines Ansbacher Aufenthaltes von Torelli im Violinspiel unterrichtete Pisendel war ein für seine Zeit weit in der Welt herumgekommener Künstler. Er ist nicht nur wiederholt in Berlin, Wien und Warschau gewesen, sondern hat auch Frankreich und Italien, letzteres sogar zweimal besucht, stets mit offenen Augen und Ohren auf alles achtend, was ihn als Virtuosen und Komponisten persönlich anging, und was der Dresdner Kapelle in künstlerischer Hinsicht zum Vorteil gereichen konnte. So ist er bereits lange vor Volumiers Tode (1728) deren geistiges Oberhaupt geworden, wenn er auch, wie Adam Hiller in seinen „Lebensbeschreibungen" sagt, „erst 1730 zum wirklichen Concertmeister erklärt wurde." Dann fährt dieser Gewährsmann fort: „Im Jahre 1731 wurde zu Dresden die Opernbühne wieder hergestellt. Ein Componist wie Hasse war eines Anführers wie Pisendel vollkommen würdig. Keiner hat von dem andern je Schande gehabt, ... und Hasse schrieb keine Oper, wo er nicht vorher, wegen Bezeichnung der Bogenstriche und anderer zum guten Vortrage nöthiger Nebendinge sich mit dem Concertmeister besprach und in diesen Stücken gänzlich auf ihn verließ. Pisendel sahe sodann die Stimmen, wenn der Componist sie fertig hatte, alle mit Aufmerksamkeit durch, und zeichnete jeden kleinen, die Ausführung betreffenden Umstand sorgfältig an; so daß, wenn man das damalige Orchester beysammen und an der Arbeit sahe, es in Ansehung der Violinisten nicht anders schien, als ob ihre Arme, womit sie den Bogen führten, durch einen verborgenen Mechanismus alle zu einer gleichförmigen Bewegung gezwungen würden."

Diese Mitteilungen werden von Joh. Friedr. Reichardt[1]) dahin ergänzt, „daß Pißhändel, der zur grossen Bewunderung Haßens nie die Bewegung (das Zeitmaß) einer Arie verfehlete, sich die fast unglaubliche Mühe gab, zu jeder Oper, zu jedem Kirchen-Stücke, so unter ihm aufgeführt wurde, über alle Stimmen das Forte und Piano, seine verschiedenen Grade, und selbst jeden einzelnen Bogenstrich vorzuschreiben, so daß bey der sehr gut gewählten Capelle, die zu der Zeit der Dresdener Hof hatte, nothwendig die allervollkommenste Ordnung und Genauigkeit herrschen mußte ... So gut auch das Berliner Orchester jederzeit gewesen, so haben die größten Kenner, die beyde kannten, dem Dresdner unter Anführung des berühmten Concertmeisters Pißhändel doch immer den Vorzug gegeben ... Um bey dem Anfange eines Stücks den Uebrigen die Bewegungen recht deutlich und vernehmlich zu machen, hatte Pißhändel die Angewohnheit, bey den ersten Tackten in währendem Spielen die Bewegung mit dem Halse und Kopfe der Violine anzugeben, usw."

Fürstenau berichtet denn auch in seinen „Beiträgen": „Man erzählt sich, daß Friedrich der Große, der am 18. Dezember 1745

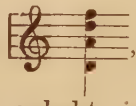
[1]) „Briefe eines aufmerksamen Reisenden ..." (Frankfurt und Leipzig 1774; 1. Teil, S. 10, 23 u. 39).

nach der Schlacht bei Kesselsdorf in Dresden eingezogen war, bei der Aufführung von Hasses neuer Oper *Arminio*, die am folgenden Tage stattfand, beim Anfang der Ouverture so überrascht und befriedigt gewesen sei und daß er sich diesen Eindruck gar nicht habe erklären können, worauf ihn Benda darauf aufmerksam machte, daß dies seinen Grund in folgendem habe: die Dresdner Kapelle durfte auf Hasses Anordnung nämlich nicht im Orchester die Instrumente stimmen, sondern in einem eigens dazu bestimmten Zimmer. Das Ohr des Zuhörers wurde auf diese Weise nicht durch immerwährendes Präludieren ermüdet, sondern überrascht durch den plötzlichen Anfang der Ouverture. Friedrich fand dies so zweckmäßig, daß er diese Einrichtung auch in Berlin einführte."

Geht also aus den Mitteilungen Hillers und Reichardts hervor, daß Pisendel – zumal in reiferen Jahren, bis zu seinem 1755 erfolgten Tode – das Hauptgewicht seiner künstlerischen Tätigkeit auf das „Konzertmeistern" gelegt hat, so hieße es doch die Bedeutung des Mannes nur halb verstehen. wenn man nicht auch sein kompositorisches Schaffen in Betracht zöge. Darüber sagt Hiller in den „Wöchentlichen Nachrichten" (I, S. 288): „Er war in der That, aber mit Unrecht, zu furchtsam vieles zu setzen und bekannt werden zu lassen. Er traute sich in der Komposition selbst weniger zu als er wirklich vermochte. Er war niemals mit seiner eigenen Arbeit zufrieden, sondern wollte sie immer noch verbessern; ja er arbeitete sie wohl mehr als einmal um . . ." Wer sich aber ein anschauliches Bild von der Schöpferkraft und von dem im Lauf der Zeit zu durchaus selbständiger Eigenart gediehenen Geigensatz des ehemaligen Zöglings der Torelli, Vivaldi und Montanari verschaffen will, der greife zu dem von A. Schering herausgegebenen 29./30. Band der deutschen Denkmäler, wo er das wohl schönste der uns noch erhaltenen 16 Konzerte Pisendels – es steht in D-dur – vollständig abgedruckt findet[1]). Der Meinung des Herausgebers, daß es „in der Mischung von Formvollendung, Tiefe und italienischer Sinnlichkeit einen würdigen Vorgänger der Mozartschen Violinkonzerte bildet, namentlich des bekannten in A-dur, das in Anlage und Charakter eine merkwürdige Ähnlichkeit mit ihm zeigt," sei gern beigepflichtet, mit der Einschränkung freilich, daß sich in den Arbeiten des 19jährigen Salzburgers sofort ein Genie kund gab, das wir auch heute noch anstaunen, Pisendel hingegen als Tonsetzer zeitlebens nur ein, wenn auch sehr beachtenswertes, Talent geblieben ist.

Diese Anerkennung gebührt auch der bereits erwähnten *Sonata a Violino solo senza Basso di Pisendel*, welche Bach vermutlich schon 1717 bei Gelegenheit seiner Anwesenheit in Dresden vom Autor selber gehört hat, sodaß sie ihn mit den gleichgearteten Stücken von Geminiani, Matteis und Ragazzi zur

[1]) Den Mittelsatz desselben, ein schwermütiges Andante, hat Schering als Nr. 11 auch seinen für die Edition Peters bearbeiteten „Alten Meistern des Violinspiels" einverleibt.

Komposition seiner eigenen Sonaten und Partiten für Violine allein angeregt haben mag[1]). Daß Bach es mit ihrer Ausführung in erster Linie auf Pisendel abgesehen hatte, gilt mir schon deshalb für so gut wie ausgemacht, weil sich sonst kein deutsches Zeitgenosse nennen läßt, der dafür ernstlich in Betracht käme. Ob er sie aber auch faktisch zu meistern verstand, ist eine Frage, zu deren Beantwortung neben der von mir an anderer Stelle erörterten Bogenangelegenheit[2]) zuerst die Vorfrage entschieden sein müßte, ob Bach auf eine buchstabengetreue Ausführung seiner Akkordik, wie sie das Notenbild liefert, gerechnet hat oder nicht. Die Neigung sie zu verneinen, wächst durch unsere Bekanntschaft mit den Dreiklangsgriffen in dem oben S. 256 besprochenen D-dur-Konzert von Tartini. Selbst der ausgezeichnete Geiger Fritz Kreisler pflegt die beiden tiefsten Töne des Akkordes  , mit dem die Sarabande der d-moll-Partite von Bach anhebt, in Form eines lombardischen Vorschlags durch die leere D- und A-Saite darzustellen. weil eine mit dem vierten Finger gegriffene Quinte nur selten von so einwandfreier Reinheit und Klangschönheit ist, um empfindlichen Ohren namentlich zu Beginn eines Stückes gutzutun. Wahrscheinlich würde auch Bach selber gegen das von ihm geübte Verfahren kaum ernsthafte Einwendungen erhoben haben.

Der 1699 zu Bergedorf geborene, 1783 in Venedig gestorbene Johann Adolf Hasse, welcher viele Jahre Pisendels Oberkapellmeister war, kommt für unsern Gegenstand nur insofern in Betracht, als er, wie sich's bei einem Zögling der neapolitanischen Schule und dem Gatten der berühmten Operndiva Faustina Bordoni fast von selbst versteht, auch für die Violine sehr sangbar zu schreiben wußte. Eine ausgesprochene Eigenart weist sein Geigensatz aber schon deshalb nicht auf, weil die Mehrzahl seiner selbständigen Instrumentalkompositionen so eingerichtet ist, daß deren höchste Stimme auch von der Flöte ausgeführt werden konnte, für die er aus besonderer Vorliebe zahlreiche Konzerte geschrieben hat.

Es liegt im Wesen der Sache, daß Pisendel die Leistungsfähigkeit des Dresdner Orchesters nur unter Mitwirkung sehr tüchtiger Hilfskräfte auf die von allen Seiten gerühmte Höhe hat bringen können. Jedenfalls scheint er bei der Anstellung von Geigern besonderen Wert auf deren italienische Schulung gelegt zu haben; war sie nicht wie bei seinem unmittelbaren Nachfolger Cattaneo ohnehin vorhanden, so trug er Sorge, daß sie wenigstens nachträglich erworben wurde. Die musikalischen Neigungen des völlig in italienischem Fahrwasser segelnden Wettinischen Hofes kamen ihm dabei auf halbem Wege entgegen: wie er s. Z. selber auf dessen Kosten Venedig und Rom besucht

[1]) Neudruck v. Studeny (Wunderhornverlag).
[2]) Im „Bach-Jahrbuch 1920".

hatte, so wurden später die Kapellmitglieder Franz Hunt[1]), Karl Matthias Lehneiß und J. G. Graun studienhalber zu Tartini nach Padua geschickt, „um ihre Brauchbarkeit zu verbessern". Der fleißige Lehneiß, in jüngeren Jahren von den Zeitgenossen hauptsächlich als „braver Violiste" gerühmt, wurde denn auch 1764 Cattaneos Nachfolger im Konzertmeisteramt, das er bis 1781 versah. Vermutlich ist er bald darauf gestorben.

Künstlerisch bedeutsamer gestaltete sich der Lebensgang des 1699 zu Wahrenbrück geborenen und 1771 in Berlin gestorbenen Johann Gottlieb Graun, der Pisendels Unterricht genossen hatte, bevor er nach Italien ging. 1726 treffen wir ihn als Kapelldirektor in Merseburg, wo, wie erinnerlich, Friedemann Bach sein Schüler war. Bei der Unterweisung des damals Sechzehnjährigen scheint ein Exemplar von Le Cenes Ausgabe der Tartinischen Sonaten op. 1 benutzt worden zu sein, das sich nun auf der Berliner Staatsbibliothek befindet. Es stammt aus der von ihr 1841 erworbenen Sammlung Georg Pölchaus, in die es aus dem Nachlaß des mit Graun befreundeten Ph. Em. Bach gekommen sein wird. Das Exemplar ist von Belang, weil es namentlich in den langsamen Sätzen zahlreiche sorgfältigst eingetragene Auszierungen enthält, die entweder von Tartini selber herrühren oder doch von einem Künstler, der mit seiner Art zu kolorieren auf das innigste vertraut war[2]). Hierbei in erster Linie an Graun zu denken liegt um so näher, als er unbeschadet seines sehr zu beachtenden technischen Könnens, das auf einer ungemein geschmeidigen und streckfähigen linken Hand beruhte, von den Zeitgenossen besonders um seiner „geigerischen Sangbarkeit" willen geschätzt wurde[3]). Ihr vor allem

[1]) Er hatte mehrere geigende Söhne, die ebenfalls in Dresden angestellt waren. Fürstenau führt Franz Nikolaus, Johann Baptist, Karl und Nikolaus namentlich an; indessen gibt es auf der Dresdner Bibliothek auch noch zwei ganz vortreffliche Geigensoli (Cx 519/520), die mit Christian Hunt gezeichnet sind. Irrtümlich sagt Wasielewski (a. a. O. S. 313) in betreff des 1766 geborenen Karl Hunt: „Reichardt bezeichnet ihn (Briefe eines aufmerksamen Reisenden) als einen Schüler Tartinis", während es in dem angeführten Buche (II, S. 115) ausdrücklich heißt: „Herr Hunt der ältere ist ein sehr geschickter Violiniste, er ist noch ein Tartinischer Schüler. Herr Hunt der jüngere ist auch kein ungeschickter Violiniste: er gibt sich aber weniger mit Solospielen ab, als mit dem Anführen des Orchesters". Das ist umso verständlicher, als Tartini schon 1770 gestorben war.

[2]) Ein erheblicher Teil vom 1. Satz der *Didone abbandonata* mit den in Rede stehenden Verzierungen findet sich bei Adolf Beyschlag, „Die Ornamentik der Musik", S. 147 (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1908) neugedruckt.

[3]) In seinem Buche „Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker" sagt Carl Mennicke auf S. 215, „daß Joh. Gottl. Graun einer der ersten war, welche durch ihr Spiel und durch ihre Werke die Violine zum seelenvollsten aller Instrumente stempelten. Daß Graun durch seinen Lehrer Tartini auf den Zauber des Violinklangs hingewiesen worden ist, ist sehr unwahrscheinlich." Den ersten Satz ohne weiteres zugegeben, ist auf den zweiten bloß zu erwidern, daß auch Mennicke zu denen gehört hat, die von der Bedeutung des Paduaner Meisters nur ganz nebelhafte Vorstellungen besessen haben.

hat er denn auch nach Ablauf seiner Merseburger Verpflichtungen das Engagement beim Fürsten von Waldeck (Arolsen) und 1732 jenes beim Kronprinzen Friedrich von Preußen zu verdanken gehabt, der damals in Ruppin residierte. Hier und im Rheinsberger Schlosse stand ein kleines Orchester, das später den Grundstock der Berliner königlichen Kapelle bilden sollte, seit 1735 unter der Leitung von Joh. Gottliebs jüngerem Bruder, dem früheren braunschweigischen Vizekapellmeister Carl Heinrich Graun, der Friedrich von seinem Schwiegervater ‚überlassen' worden war[1]). Mit der Thronbesteigung des Kronprinzen als Friedrich II. von Preußen siedelten die Brüder nach Berlin über: Carl Heinrich als erster Kapellmeister und Joh. Gottlieb als erster Konzertmeister der vom König daselbst ins Leben gerufenen Oper, die mit der von dem jüngeren Graun komponierten *Rodelinda* eröffnet wurde. Das Orchester bestand nunmehr aus 40 Mitgliedern.

Die treibende Kraft in der Berufung von Künstlern für die Hausmusik des nachmaligen großen Königs ist Johann Joachim Quantz (1697–1773) gewesen, der nicht nur die beiden Graun, sondern auch noch andere der alsbald zu erwähnenden Kandidaten schon von Dresden her kannte[2]). Welch tüchtiger und kenntnisreicher Mann „der Musikmeister des alten Fritz" gewesen ist, geht am deutlichsten aus seinem schon mehrfach erwähnten „Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen" (Berlin 1752; Neu-Ausgabe von A. Schering 1906) hervor, der in drei Abschnitten des XVII. Hauptstücks auch eine Fülle von noch heute gültigen geigerischen Ratschlägen enthält.

Von den anderen Künstlern, die Quantz nach Ruppin empfahl, geht uns der 1709 zu Alt-Benatek (Böhmen) geborene und 1786 in Potsdam verstorbene Franz Benda am meisten an. Von Haus aus musikalisch hochbegabt, hatte er es seiner schönen Sopranstimme zu verdanken gehabt, daß er an der Prager Nikolaikirche, dann an der katholischen Hofkirche in Dresden als Kapellknabe angestellt wurde. Das reiche Musikleben letzterer Stadt regte ihn überdies dazu an, sich auf eigene Faust auch mit der Geige zu beschäftigen, was ihm nach eingetretenem Stimmwechsel sehr zustatten kommen sollte. In seiner 1763 geschriebenen Autobiographie (abgedruckt im 10. Jahrgang der „Neuen Berliner Musikzeitung" 1856) heißt es: „In welcher Zeit ich auf der Violine zu spielen angefangen, weiß ich mich nicht zu besinnen, so viel entsinne ich mich aber, daß ich im 8. Jahr im Gasthause Däntze mitspielte. In Dresden, wo die Capell Knaben unter sich Concerte hielten, spielte ich die Viola. Zugleich übte ich mich auf der Violine und spielte die damahligen Vivaldischen Concerte auswendig." Geregelten Geigenunterricht erhielt er erst in Wien, wohin er nach

[1]) Die ganze Besetzung bei Schletterer, Reichardt S. 646.

[2]) Daß der große Flötist auch vom Violinspiel etwas verstand, beweisen seine die Vivaldischen Violinkonzerte betreffenden Mitteilungen (oben S. 201).

mehreren zigeunerisch verbrachten Wanderjahren gegen 1730 gelangte; und zwar scheint einer der „kaiserlichen Musici Timmer[1]) und Rosetti“ (Joh. Otto Rosetter?), von denen es bei Marpurg a. a. O. I; S. 547) heißt, „der 1708 zu Hochten bei Deutschenbrot gebohrene Herr Georg Czarth war ihr Schüler im Violinspiel,“ auch Bendas Lehrer gewesen zu sein. Jedenfalls treffen wir beide alsbald eng befreundeten Landsleute einige Jahre später als Geiger im polnisch-sächsischen Orchester zu Warschau, wo ihnen Quantz nach dem daselbst erfolgten Tode Augusts des Starken (1733) geraten haben wird, in die Dienste des preußischen Tronfolgers zu treten. „Als ich den 17. April 1733 in Ruppin anlangte“, erzählt Benda, „traff ich hier den bißherigen Concert Meister Herrn Graun an . . . Bißher hatte ich noch keinen Violinisten gehöret, der mir zumahl im Adagio so überzeugend gefallen hätte, ich strebte mich um Seine Freundschafft, welcher Er mich auch würdigte. Er ließ Sich erbitten, und studirte mit mir ein paar Adagios mit vielem Fleiß, woraus ich in der Folge vielen Nutzen gezogen, und da ich mich einließ Violin Solos zu setzen, so ertheilte er mir manche Hülffe in ansehung des Basses. Damals sang ich noch den Tenor und muste fast alle abende ein paar Arien singen. Ein Jahr nachher wurde der berühmte Capellmeister Herr Graun (aus Braunschweig) verschrieben. Dieser hatte sehr viele Liebe und Freundschafft für mich, wir logirten einige Zeit zusammen. Er gab mir in der Composition einige Unterweisung, so daß ich mich unter seiner Correction Concerte zu verfertigen unterstanden... Er pflegte mich vor der Grüblerey, zu der ich vermöge meines Temperaments gar sehr inclinirte, zu warnen; es hieß, ich möchte den mir angebohrenen natürlichen Gesang befolgen, wodurch ich mir bey den Liebhabern der Music mehr Dank verdienen würde. Kurtz, ich schäme mich nicht öffentlich zu bekennen, daß ich unter die grossen Contrapunktisten nicht gezehlet werden kann . . .“

Während Benda zeitlebens in preußischen Diensten blieb — Friedrich II., der ihm und seinen Verwandten stets außerordentlich gewogen war, ernannte ihn schließlich an Stelle des 1771 verstorbenen Joh. Gottl. Graun zum „königlichen Concertmeister“ —, leistete Czarth schon 1758 einem Rufe an die kurfürstliche Kapelle in Mannheim Folge, wahrscheinlich in der Hoffnung, der Amtsnachfolger seines Landsmannes Johann Stamitz zu werden. Er muß um 1780 herum gestorben sein; ob in Mannheim oder München, ist jedoch noch unaufgeklärt. Aus seinem in Paris erschienenen Erstlingswerk hat Corrette, wohl hauptsächlich wegen der darin vorkommenden Dezimengriffe, ein Menuett abgedruckt, und Cartier teilt aus seinem op. 2 (*Edition de Vienne*) ein frisches Allegro mit, das der 5. Sonate angehört.

[1]) Die Dredner Bibliothek besitzt von dem *ajuvante di camera* Joseph Ferdinand Timer 12 der Kaiserin Maria Theresia gewidmete *Sonate a Violine solo e Basso* (1746), die in ihrer geigerischen Aufmachung an die leichteren Sonaten von Tartini gemahnen.

In Joh. Gottlieb Graun und Franz Benda ist für einen erheblichen Teil des 18. Jahrhunderts der Stand des Violinspiels am preußischen Hofe in ähnlicher Weise verkörpert wie in dem Namen Ph. Em. Bachs der des Klavierspiels. Dem thematischen Verzeichnis zufolge, welches Carl Mennicke seiner grundlegenden Studie über Hasse und die beiden Graun beigab, hat der „Konzertmeister" Graun nicht weniger als 115 Orchesterwerke (17 Ouverturen, 96 Symphonien, 1 Suite und 1 Concerto grosso) komponiert. Die Anzahl seiner Konzerte, Trios und Sonaten, die sich in alten Abschriften zumeist auf der Amalien-Bibliothek des Joachimsthalschen Gymnasiums befinden, dürfte kaum geringer sein. Darunter befinden sich mehrere Doppelkonzerte, die sich ehedem großer Beliebtheit erfreuten und viel gespielt wurden, zumal eines in F-dur für zwei Violinen, das in seinem getragenen Mittelsatz (f-moll) eines der edelsten und klangschönsten Kirchenstücke darstellt. Eines in c-moll für Geige und Bratsche darf als würdiger Vorläufer der Mozartschen Concertante für die gleichen Instrumente gelten.

Von Joh. Gottliebs kammermusikalischen Werken kennzeichnen sich die um 1727 erschienenen *Sei Sonate per il Violino e Cembalo da Giov. Amadeo Graun, direttore di capella di S. A. S. il Duca di Saß: Merseborgo* durch etwas ängstliche Anlehnung an italienische Vorbilder als bloße Jugendarbeiten; dafür entschädigen die folgenden durch stetig zunehmende formale Sicherheit, wenn auch seine geigentechnischen Anforderungen die von Tartinis mittelschweren Sonaten nirgends überschreiten. Da die meisten niemals gedruckt worden sind, also kaum je über das Weichbild Berlins hinausgekommen sein dürften, sind sie wie auch seine übrigen Instrumentalkompositionen nahezu völliger Vergessenheit anheimgefallen. Das muß umso mehr bedauert werden, als sich einige Stücke darunter befinden, an denen die Bratsche in hervorragender Weise beteiligt ist; so in einer Sonate (*Trio*) in B-dur mit obligatem Cembalo, namentlich aber in einem Trio in C-dur für *Viola, Violino o Flauto e Basso.* Zur besonderen Empfehlung dient jedenfalls, daß sich J. S. Bach zwei seiner Trios eigenhändig abgeschrieben hat; die Kopien befinden sich nun auf der Bibliothek des Charlottenburger Kaiserin Augusta-Gymnasiums. In seinem *Collegium musicum* gab überdies H. Riemann unter den Nummern 24–26 drei Triosonaten von J. G. Graun heraus, die auch heute noch Anteil erwecken.

Fast ebenso schnell hat die Geschmackswendung zum Mannheim-Wiener Instrumentalstil auch Benda vergessen lassen, den die Zeitgenossen ob seiner Darstellungskunst auf das höchste verehrt hatten. Als Autor von etwa einem Dutzend Violinkonzerten und wohl fünfmal so viel Solosonaten hat er die Literatur unseres Instruments schöpferisch in hervorragender Weise bereichert. Während erstere, seiner eigenen Mitteilung zufolge, in der Mehrzahl noch unter der Oberaufsicht des 1759 ver-

storbenen „Opern-Graun" entstanden sind, rang er sich mit den Sonaten, auf denen bei ihm das Schwergewicht beruht, schneller zur Selbständigkeit durch. Das zeigen die Themen der raschen Sätze oft durch slawischen Unterton — man muß sich der tschechischen Abstammung des Tonsetzers erinnern — und die getragenen Stücke durch merkwürdige Biegsamkeit der Melodik. Tritt dies schon in den zumeist *Solo* benannten Sonaten, welche die Dresdner Bibliothek unter den Signaturen Cx 61–81 besitzt, deutlich zutage, so noch weit auffälliger in den 33 von den Berliner Staatsbibliothek aufbewahrten, die letzthin Hans Mersmann zum Gegenstand einer wertvollen Studie über das Kolorierungswesen gedient haben[1]). Wie die Sonaten Nardinis, von denen (s. oben S. 271) Cartier sieben Nummern in Separatabzügen *avec les Adagios brodés* . . . herausgab, unterrichten sie trefflich über die damalige Praxis der wesentlichen Manieren; der äußerliche Unterschied besteht nur darin, daß bei Benda nicht bloß die langsamen, sondern auch sämtliche raschen Sätze verziert sind. In einigen Fällen stehen unter dem Originaltext, offenbar zur Auswahl für den Vortragenden, sogar zwei Kolorierungsangaben, wobei in den langsamen Sätzen und den dazu gehörenden Kadenzen mit Gängen in 64tel Noten ebenso wenig gespart wird wie bei Nardini. Oft ist die Verschnörkelung und Umbildung der Themen sogar soweit getrieben, daß man schon nur noch von Improvisationen oder Variationen sprechen möchte. Wie sich das mit den Aussagen der Zeitgenossen reimen soll, die sämtlich vor allem die Schlichtheit von Bendas Adagiovortrag rühmen, ist schwer zu sagen[2]). Entweder stammen diese Auszierungen gar nicht von Benda selber,

[1]) „Beiträge zur Aufführungspraxis der vorklassischsn Kammermusik in Deutschland" (Archiv f. MW. II 99ff.).

[2]) Die ausführlichsten Mitteilungen darüber verdanken wir seinem späteren Schwiegersohn Joh. Friedr. Reichardt, dessen neunter „Brief eines aufmerksamen Reisenden" v. J. 1774 mit den Sätzen beginnt: „Endlich habe ich das längstgewünschte Glück gehabt, den Herrn Concert meister Benda . . . persönlich kennen zu lernen. Die verwünschte Gicht, und noch andre üble Zustände raubten mir aber das Vergnügen, auch die Gewalt seines Bogens zu erfahren. Hierinn wurde er mir aber durch seinen jüngern Sohn bekannt, der das wichtige Zeugnis seines Vaters, und die allgemeine Stimme aller anderen hat, daß er aufs rühmlichste in die Fußstapfen seines Vaters getreten: Welch ein Ruhm! — Er spielte mir verschiedene Sonaten von der Composition des Herrn Concertmeisters und auch von seinen eigenen angenehmen Arbeiten vor; und erhielt im Adagio meine ganze Bewunderung. Es ist wahr, die ächte Bendaische Spielart hat ganz etwas eigenes. Ihr Hauptcharakter ist: Adel, Annehmlichkeit und äusserst rührend . . . Die mäßigen, und mit edler Wahl gewählten Verzierungen, die nie die Kehle des Sängers übersteigen; ich meyne, daß man in einem Adagio keine Verzierungen mehr, und auch keine andere anbringen darf, als es dem guten Sänger in der Arie erlaubt ist . . ." Nachdem er gewissen Geigern, die ihre Schwäche in der Kantilene durch die Anbringung „einer Menge comischer Läufe" zu verdecken suchen, den Kopf gewaschen, fährt Reichardt fort: „Herr Carl würde sich ein Verdienst erwerben, die schöne Spielart seines großen Vaters wieder allgemeiner zu machen, die nun, zur Schande des deutschen Publikums, bey einer grossen

sondern sind erst nach seinem Tode von einem seiner Brüder oder Söhne vorgenommen worden; oder er hat sie schon zu einer Zeit ersonnen, als er noch im Vollbesitze seines geigerischen Könnens war – und als den Fünfziger häufige Gichtanfälle am Solospiel zu hindern begannen, hat er notgedrungen das Läuferwesen immer mehr eingeschränkt, bis schließlich zu seinem Ruhm nur noch ein Meister der Kantilene übrig blieb. Dazu stimmt bestens der Ausspruch, den ein Anonymus „Bendas würdigem Schüler Salomon" in den Mund legte: „Wenn Benda, so alt er ist, ein Adagio spielt, so glaubt man, die ewige Weisheit rede vom Himmel herab"[1]). Über jene Berliner Sonatenfassungen sagt Mersmann treffend (a. a. O., S. 120): „Die kolorierten Violinstimmen Franz Bendas sind der reine Ausdruck eines musikalischen Barock auf dem Höhepunkte seiner Entfaltung. Die Auflösung der Linie, wie sie die Spielpraxis dieser Zeit kennt, kann schlechthin nicht mehr übertroffen werden. Die wirkende Kraft der Kolorierung ist eine in höchstem Maße positive: sie drängt nach Entfaltung, Klang, Bewegung, sie drängt danach, immer neue Blüten zu treiben, sich zu erfüllen und sich übersteigend endlich selber zu vernichten."

Die natürliche Folge war, daß schon zwei Menschenalter später die meisten Geiger von der ehedem so viel gepriesenen Verzierungskunst der Geminiani, Nardini, Benda und Genossen fast nichts mehr wußten. Erst seit Chrysanders Vorwort zu den Werken Corellis („Denkmäler der Tonkunst") ist die Frage, in welchem Umfang beim Vortrag alter Werke das Kolorieren wieder auszuüben wäre, in teilweise recht heftigem Für und Wider erneut auf die Tagesordnung gekommen[2]).

Den besten Einblick in Bendas mehrgriffige Spielweise – polyphone kann man nicht wohl sagen – gewähren die in zwei Lieferungen bei Hoffmeister & Kühnel in Leipzig erschienenen *Etudes de Violon ou Caprices. Oeuvre posthume de Messieurs François et Joseph Benda, cidevant maitres de concert du Roi de Prusse.* Das erste Heft enthält sechzehn von Franz Benda herrührende Studien, deren zwei reizvollste F. David mit unterlegter Klavierbegleitung für seine „hohe Schule" bearbeitet hat; das zweite weist zwölf Nummern auf, die von dem 1724 zu Alt-Benatek geborenen Joseph Benda komponiert sind. Er war ein Schüler seines Bruders Franz, wurde 1786 dessen Nachfolger im Konzertmeisteramt der königlichen Kapelle und ist 1804 in Berlin gestorben. Die insgesamt 28 Kaprizen der beiden Brüder

Anzahl durch Witzlinge verdrängt worden ist. Zu jenen Veränderungen aber wollen wir ihm nur allein die geschwinden Sätze hergeben, das Adagio muß unverändert bleiben, denn das ist tief in der Natur unserer Empfindungen und Leidenschaften gegründet, und so lange die unverändert bleiben, muß das wahre Adagio, das uns rühren und in Bewegung setzen soll – das Bendaische seyn . . ."

[1]) „Allgem. musikal. Zeitung" v. 12. 6. 1799.

[2]) Vgl. auch meinen Aufsatz in Zs. f. MW. I 287ff.

entsprechen ihrem musikalischen Werte nach etwa denen von Fiorillo, ohne sie aber (wenigstens in der vorliegenden Fassung)[1]) in Hinblick auf die Systematik zumal der Bogenführung zu erreichen.

Franz Benda hatte außerdem noch zwei Brüder, Johann und Georg, die er ebenfalls zu Geigern erzog. Der 1713 zu Alt-Benatek geborene Johann Benda war ihm schon 1734 nach Rheinsberg gefolgt, wurde 1740 Kammermusiker in Berlin und ist 1752 daselbst gestorben. Die Wiener Gesellschaft der Musikfreunde besitzt von ihm fünf Sonaten für Violine und Baß, die zwar recht tüchtige Arbeiten darstellen, für die Weiterentwicklung aber ohne Folgen geblieben sind.

Auch der 1722 in Alt-Benatek geborene und 1795 zu Köstritz gestorbene Georg Benda fand zunächst eine Anstellung als Violinist im Berliner königlichen Orchester; doch folgte er schon 1748 einem Rufe nach Gotha, wo er alsbald zum Hofkapellmeister und -komponisten ernannt wurde. In letzterer Eigenschaft hat

[1]) Reichardt erzählt (Schletterers Biogr. S. 58f.): „Beim Violinunterricht bediente sich Veichtner ganz besonders der meisterhaften Capriccios von Franz Benda, die den Knaben selbst mit tiefer Rührung durchdrangen . . . Benda hatte sie in der schönsten Zeit seines herrlichen Künstlerlebens als zweckmäßige Studien für seine Schüler geschrieben, deren er außer seinen eigenen Brüdern und Söhnen für das ganze musikalische Europa erzog. Er hatte sie absichtlich und planmäßig so erfunden und ausgeführt, daß in ihnen die Schwierigkeiten der Fingersetzung und Bogenführung, des reinen, klaren und bedeutenden Vortrags, des Ausdrucks und der Mannigfaltigkeit in den Schwierigkeiten dergestalt aufeinander folgten, wie es der ebenso verständige und gründliche als geniale Meister der reinen und vollendeten Ausführung nach dem damaligen hohen Sinn der Schule für seine Eleven am zweckmäßigsten fand. Von den ganz einzigen Violinsonaten Seb. Bachs abgesehen, die auch das Höchste und fast Unmögliche diesem Instrumente oft gegen seine Natur aneignen, enthalten sie in ihrer Totalität alles, was das in seinen vier Saiten so reiche und bedeutungsvolle Instrument seiner Natur nach vermag und damit zugleich eine Folge der interessantesten und rührendsten Musikstücke, wie sie nur ein Mann von starkem und tiefem Gefühl und echtem Studium als Frucht vollendeter Virtuosität empfangen und darstellen konnte . . . Es ist eine wahre Schande für Deutschland. daß von dieser interessanten Violinschule des großen Meisters keine vollständige korrekte Ausgabe veranstaltet worden ist. Man hat zwar eine recht zierliche Ausgabe davon zu machen versucht“ (eben die obige), „aber sie ist weder fehlerfrei noch vollständig und entspricht durchaus nicht dem beabsichtigten Zwecke des Verfassers. Viele der ersten, einfachsten, einleitenden Studien fehlen darin ganz, und die wenigen, die sich davon vorfinden, sind unter die schwierigeren und schwersten willkürlich und unzweckmäßig eingeschoben; in allen ist die Fingersetzung und Bogenbezeichnung mangelhaft. Nur die würdigen Söhne des Meisters wären im Stande, eine gute, vollständige Ausgabe dieser in ihrer Art einzigen Violinschule zu veranstalten . . . Zumal Karl Benda, der seinem Vater in sanftem, rührendem Ausdruck und schönem Vortrage am nächsten kam, dürfte kein Akzent, keine Feinheit des Striches und Tones verloren gehen, wenn er an das angewiesene und dankbare Geschäft ginge.“ Leider scheint diese einst im Besitz der Söhne befindliche Urfassung endgültig verloren gegangen zu sein.

er sich besonders mit seinen Singspielen und Melodramen einen großen Namen gemacht, daneben aber auch die anderen musikalischen Gebiete fleißig bebaut. Leider sind fast all seine für uns in Betracht kommenden Werke, die ehedem der Bibliothek des Marburger Professors R. Wagener angehörten[1]), jetzt im Besitz des Brüsseler Konservatoriums, dessen Verwaltung noch im Herbst 1920 jede Einsichtnahme schroff verweigerte[2]).

Von den drei Söhnen Franz Bendas trat der Erstgeborene, Franz Benda junior, zwar schon 1741 in die Berliner Hofkapelle ein, scheint sich aber als Geiger nicht entwickelt zu haben; auch sind keinerlei Kompositionen von ihm bekannt. Tüchtiger war Friedrich Wilhelm Benda (1745—1814), der seit 1782 als Anführer der zweiten Violinen im königlichen Orchester genannt wird. Die Berliner Schloßbibliothek besitzt von seinen zahlreichen Werken u. a. sechs Trios und zwei Quartette für Streichinstrumente, die jedoch nur den Wert besserer Gesellschaftsmusik haben.

Als Vortragskünstler ist jedenfalls der schon in Reichardts Brief und Selbstbiographie erwähnte Karl Hermann Heinrich Benda der bedeutendste gewesen. 1748 in Potsdam geboren, wurde er um 1765 Kammermusiker, 1802 Konzertmeister und ist 1836 in Berlin gestorben. Seine Sonate in F-dur, Autograph der Berliner Staatsbibliothek, erweist sich als anerkennenswerte Arbeit im Stil seines Vaters und ist dadurch bemerkenswert, daß sie eines der letzten Exemplare der allmählich aussterbenden Gattung *per il Violino solo e Basso* darstellt. Die Handschrift trägt nämlich das Datum „29. Octbr. 21".

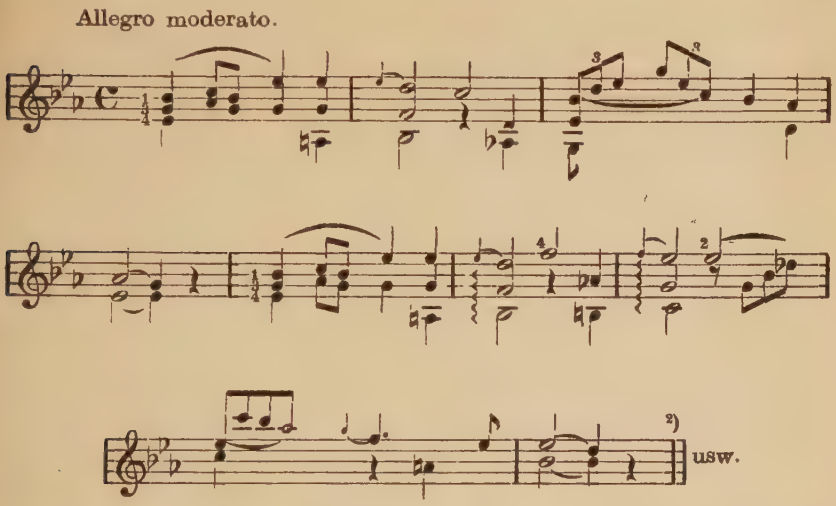
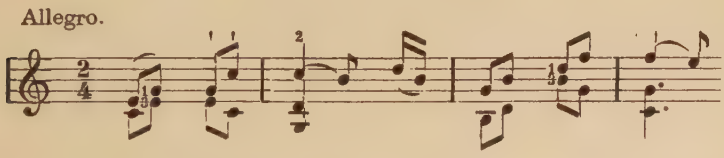
In diesem Zusammenhang muß auch des fruchtbaren Tonsetzers und Schriftstellers Johann Friedrich Reichardt (geb. 1752 zu Königsberg i. Pr., gest. 1814 zu Giebichenstein bei Halle) gedacht werden, der als ehemaliger Violinschüler Franz Adam Veichtners 1779 Franz Bendas Schwiegersohn wurde, indem er sich mit dessen vielseitig begabter Tochter Juliane vermählte, die jedoch schon 1783 starb. Unter seinen Kompositionen für Streichinstrumente seien die *6 Sonate per il Violino solo . . . da Giovanni Federico Reichardt, maestro di capella di S. M. il Re di Prussia. Berlino 1778* hervorgehoben. Von ihnen bestätigen die beiden vorletzten *senza Basso* in vollem Umfang meine Ansicht[3]), daß die Alten es bei Violinakkorden mit dem rhythmischen Durchhalten

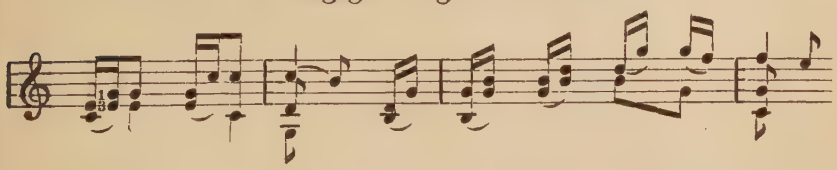
---

[1]) Vgl. Wilh. Altmann „Die Musikabteilung der preußischen Staatsbibliothek in Berlin" (Zeitschrift für Musikwissenschaft, 3. Jhrgg., 7. Heft; S. 432).

[2]) Diese belgischen „Kulturbringer" schrieben der Berliner Staatsbibliothek, sie seien zu leihweiser Überlassung gern bereit, sobald — Deutschland seine sämtlichen Kriegsschulden bezahlt haben werde. Dieser Beweis von „Solidarität der internationalen Wissenschaft" sei hierdurch zu gebührender Kenntnis gebracht.

[3]) Bach-Jahrbuch 1920 S. 118ff.

der tiefsten Akkordtöne keineswegs genau genommen haben. Denn Reichardt, der doch ganz sicher schon einen Schraubenbogen gebrauchte, eröffnet den ersten Satz seiner 5. Sonate mit einem Thema, in dessen zweitem und sechstem Takt die jeweiligen halben Noten unmöglich orgel- oder harmoniummäßig ausgehalten werden können:

Noch anschaulicher wirkt der Sachverhalt im 2. Satz der letzten Sonate, wo der Autor das Thema beim erstmaligen Auftreten so notiert.

Das zweite Mal dagegen folgendermaßen:



Er läßt also im zweiten und vierten Takte die Bässe der dreistimmigen Akkorde in derselben Weise kurz anschlagen, wie dies F. David an

[1]) Die Fingersätze und Stricharten rühren vom Komponisten selber her.

vielen Stellen seiner Bach-Ausgabe tut. Hat Reichardt die in Rede stehenden Sonaten, die übrigens durchwegs sehr respektable Musik darstellen, einwandsfrei auszuführen vermocht, so muß er, wenigstens in jüngeren Jahren, ein ganz vortrefflicher Violinspieler gewesen sein. Jedenfalls ist seinen Schriften, so namentlich dem Büchlein „Über die Pflichten des Ripienvioliniſten" (1776) ohne weiteres zu entnehmen, daß er unserem Instrumente zeitlebens viel Liebe und Verständnis entgegengebracht hat.

Zur Dynastie Benda gehören ferner drei Neffen des „geigerischen Altvaters an der Spree": Friedrich Ludwig Benda, ein Sohn von Franzens Bruder Georg, ist 1744 zu Gotha geboren, konzertierte zunächst viel in der Welt herum und führte ein etwas abenteuerliches Leben, dann war er eine zeitlang mecklenburgischer Hofkonzertmeister und ist 1792 zu Königsberg i. Pr. gestorben. Nach seinen drei Konzerten auf der Berliner Staatsbibliothek muß er ein höchst begabter Künstler gewesen sein. Er verfügt in ihnen nicht nur über das gesamte technische Rüstzeug damaliger Zeit mit einer gewissen Selbstverständlichkeit, sie sind auch musikalisch bemerkenswert; so besonders das zweite in D-dur mit seinem durch ein Rezitativ eingeleiteten Larghetto-Mittelsatz und einem Schlußrondo, dessen Thema in jedem Mozartschen Konzert gute Figur machen würde.

Die beiden anderen Neffen Franzens waren Söhne seines Bruders Joseph. Der ältere, Ernst Friedrich Benda, 1747 in Berlin geboren, hat nur ein Alter von 38 Jahren erreicht und sich trotzdem Verdienste um das Musikleben der preußischen Hauptstadt erworben, indem er schon als Dreiundzwanzigjähriger in Gemeinschaft mit dem gleichaltrigen Bratschisten Karl Ludwig Bachmann, dem späteren Geigenbauer, das von 1770–1797 bestehende „Große Liebhaberkonzert" gründete und bis zu seinem Tode (1785) dirigierte. Von seinem jüngeren Bruder, den 1753 zu Berlin geborenen und 1817 ebenda gestorbenen Karl Franz Benda, steht nur fest, daß er schon verhältnismäßig jung Kammermusikus wurde und wahrscheinlich bis zu seinem Tode geblieben ist.

Die hervorragendsten unter Franz Bendas übrigen Schülern waren Leopold August Abel, Johann August Bodinus, Johann Friedrich Kiesewetter, Friedrich Wilhelm Rust, Joseph Fodor, Franz Adam Veichtner und Carl Haack; auch Karl August Pesch und Johann Peter Salomon sollen vorübergehend seiner Unterweisung teilhaftig geworden sein.

Abel, der älteste Sohn jenes Gambisten am Hofe zu Köthen, für den Bach wahrscheinlich seine Violoncello-Suiten geschrieben hat, und Bruder des großen Gambenvirtuosen Karl Friedrich Abel, der uns im englischen Hauptstück noch beschäftigen wird, ist 1717 in Köthen geboren und 1794 zu Ludwigslust gestorben. Nach Beendigung seiner Studien war er in rühmlicher Weise als Orchesteranführer an den Höfen von Braunschweig und Sondershausen tätig,

vor seiner Berufung als Konzertmeister nach Schwerin (1769) in gleicher Eigenschaft auch einige Jahre in der Kapelle des Markgrafen von Brandenburg-Schwedt zu Berlin. Über Abel als Solisten fehlen aber alle zuverlässigen Nachrichten; nach Proben aus seinen leichten Etuden op. 10 und 11, welche die Wiener Gesellschaft der Musikfreunde besitzt, lassen sich keine Schlüsse auf seine Leistungen als Geiger ziehen.

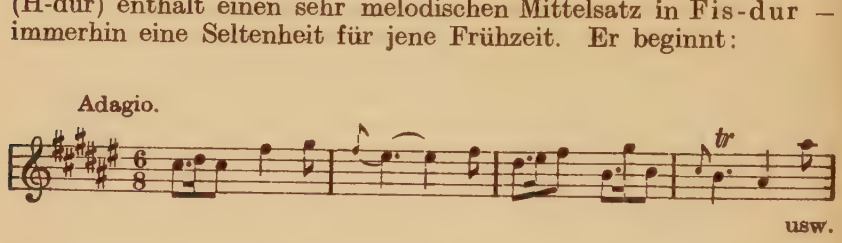
Ebenso spärlich fließen die Nachrichten über den um 1725 geborenen Johann August Bodinus, der 1757 als Violinist in die Schwarzburg-Rudolstädtische Kapelle eintrat, 1770 zu deren Konzertmeister ernannt wurde und nach 1792 gestorben ist. Aus einer viersätzigen Solosonate in A-dur, die die Karlsruher Bibliothek handschriftlich besitzt, spricht jedoch ein sehr tüchtiger Geiger und Musiker.

In dem zu Ende des 17. Jahrhunderts in Nürnberg geborenen und 1745 als „hochfürstlich Schwarzenburgischen Concert-Meister zu Rudolstadt" gestorbenen Johann Graff hat Bodinus einen Amtsvorgänger gehabt, der auf Grund seiner *VI Sonate a Violino solo e Continuo*, op. 1; (Bamberg 1718) den besten Geigenmeistern jener Zeit zugerechnet werden muß, und die durch Erlebach und Christof Förster (s. o. S. 118 und 107) geschaffene Ortsüberlieferung würdig fortsetzte. Er stellt hier an das mehrgriffige Spiel und die Bogentechnik kaum geringere Anforderungen als Bach vor seiner Köthener Periode, steht aber kompositorisch auffällig Händel nahe. Zudem bezeichnet er Fingersätze und Stricharten bereits mit vollendeter Genauigkeit. Nicht entfernt so interessant geben sich die von ihm 1723 zu Rudolstadt sehr fehlerhaft veröffentlichten „*VI. Sonate* . . . mit Akkompagnierung des Basses. Zweytes Opus". Sein Sohn, Friedr. Hartmann Graf (geb. 1727 in Rudolstadt, gest. 1795 als Musikdirektor in Augsburg) wirkte nacheinander als Militärpauker in Holland, seit 1759 fünf Jahre lang in Hamburg als Dirigent und Flötenvirtuose, 1772 in Augsburg; 1779 leitete er seine deutsche Oper in Wien, 1783 wurde er als Sinfoniedirigent nach London berufen, worüber Pohl in seinem „Haydn in London" (S. 15) sagt: „Graff schrieb namentlich häufig *Concertanti* (damals vorzugsweise *Concerti grossi* genannt), in denen Cramer und Salomon, letzterer Viola spielend, zusammenwirkten".

Der „Altenburger" Sebastian Bodinus wird ein Vorfahr Johann Augusts gewesen sein. Er gab schon vor 1726 in Augsburg heraus: „Musicalischen Divertissements oder in das Gehör gerichteter Trio erster Theil, bestehend aus sechs Sonaten *à 2 Violini et Cembalo ô Violoncello*, verfertiget von Sebastiano Bodino, hochfürstl. Würtembergischen Cammer-Musico"; auf dem dritten Teil dagegen nennt er sich „markgräflich Baden-Durlachischen Premier-

[1]) Biogr. bei J. Sittard, Gesch. des Musik- und Konzertwesens in Hamburg (1890) S. 99ff.

Violinisten". Während die in diesem Werk vorkommenden Stücke geigentechnisch auf Vivaldi hinweisen, deuten die zwölf Solosonaten, welche die Dresdner Bibliothek besitzt, unverkennbar noch auf Biber zurück. Manche der fugierten Sätze werden durch Orgelpunkte eingeleitet, über denen das Läuferwerk in Sechzehnteln bis zur 7. Lage hinaufklettert; auch an Doppelgriffen und Arpeggien nach Art des Salzburger Meisters ist kein Mangel. Die 6. Sonate (H-dur) enthält einen sehr melodischen Mittelsatz in Fis-dur — immerhin eine Seltenheit für jene Frühzeit. Er beginnt:



Als gleichaltriger Mitschüler des Joh. Aug. Bodinus bei Benda wird der Koburger Johann Friedrich Kiesewetter genannt, der 1754 Vorgeiger der Hofkapelle in Ansbach wurde, zugleich aber das Amt eines Kammerregistrators daselbst versah. Er galt als einer der besten Violinspieler Mitteldeutschlands, und muß auch ein vorzüglicher Lehrer gewesen sein. Wenigstens hat er in seinem 1777 geborenen Sohn Karl Gottfried Kiesewetter einen der glänzendsten Virtuosen ausgebildet, von dem die Violingeschichte damaliger Zeit zu berichten weiß. Nach mehrjährigen Kunstreisen ließ er sich zunächst als Kammermusiker in Bernburg, dann 1805—1811 als Konzertmeister am oldenburgischen Hofe fesseln. In gleicher Eigenschaft sowie als Leiter der „Liebhaberconcerte" war er das folgende Jahrzehnt in Hannover tätig, wo er in ähnlicher Weise gefeiert wurde wie ein Menschenalter später der „Konzertdirektor" Joachim. „Fast in jedem Concert spielte Kiesewetter, und zwar unter größter Begeisterung, welche sich gelegentlich auch in Gedichten Luft machte. Seine Programme waren: Concerte von Kreutzer, Viotti, Rode, Lafont, Fränzl, Polledro, Capriccio von A. Romberg, Polonaise von Mayseder, Divertissement von Cannabich und als Lieblingsstück Variationen über russische Lieder von B. Romberg; außerdem spielte er mit Stumpf eine Concertante für zwei Violinen von Spohr[1])." Letzterer freilich schrieb unter dem 19. Oktober 1815 in sein Tagebuch: „... In Hannover machten wir die interessante Bekanntschaft des Geigers und die höchst uninteressante des Menschen Kiesewetter Als Geiger zeichnet er sich durch ein kräftiges, sehr reines und

[1]) „Opern und Concerte im Hoftheater zu Hannover bis 1866" von Dr. Georg Fischer, der dort auch eine Zeitungskritik vom 7. Febr. 1818 mitteilt, in der es u. a. heißt: „Schwer möchte Kiesewetter auf der Violine einen Nebenbuhler gleichen Ranges finden, dessen imposanter Vortrag so hinzureißen verstände." Ähnlich in Fischers Marschnererinnerungen.

selbst gefühlvolles Spiel aus . . ., als Mensch ist er der aufgeblasenste Windbeutel, der mir bis jetzt vorgekommen ist."

Dem Dirigenten Kiesewetter rechnete man es besonders hoch an, daß auf den Programmen der von ihm geleiteten Konzerte stets eine Symphonie an der Spitze stand. „Man war dankbar, daß Symphonien von nun an vollständig zur Aufführung kamen, denn bis dahin bestand in ganz Deutschland die barbarische Unsitte, einzelne Sätze derselben fortzulassen." (Fischer a. a. O.)[1] Zwistigkeiten mit der königlichen Theaterintendanz veranlaßten Kiesewetter, 1822 seine Stellung in Hannover aufzugeben und nach London überzusiedeln, wo er in den philharmonischen Konzerten zwar mit großem Erfolg auftrat — auch C. M. von Weber hat ihn dort noch gehört —, aber schon 1827, wie es heißt, in kümmerlichen Verhältnissen gestorben ist.

Der eigenartigste und in schöpferischer Hinsicht bedeutendste Künstler aus Bendas Schule ist unstreitig der 1739 zu Wörlitz bei Dessau geborene Friedrich Wilhelm Rust gewesen. Um Jura zu studieren, verbrachte er die Jahre 1758–1762 in Halle, nahm aber gleichzeitig bei Friedemann Bach Unterricht im Klavier- und Orgelspiel sowie in der Komposition. Nachdem er sich endgültig entschlossen hatte, Musiker zu werden, begab er sich zunächst nach Zerbst, um dort bei Karl Höckh einen gründlichen Kursus im Violinspiel durchzumachen. Der 1707 zu Ebersdorf bei Wien geborene Höckh war 1733 von Benda, der ihn schon von Wien und Warschau her kannte, als Konzertmeister nach Zerbst empfohlen worden und dort 1759 in die durch das Hinscheiden Joh. Friedr. Faschs erledigte Hofkapellmeisterstelle aufgerückt. Nach einigen erhaltenen Violinstücken, namentlich einem unter Cx 518 auf der Dresdner Bibliothek verwahrten *Solo* zu urteilen, muß er ein sehr stattlicher Geiger gewesen sein; andererseits sind die von ihm 1761

---

[1]) Viel schlimmer war jedoch der Unfug, zwischen die Sätze einer Sinfonie Solo-Vorträge von Virtuosen einzuschieben. So z. B. lautet das Programm eines von Paganini am 28. Juli 1829 in der Aula Leopoldina zu Breslau gegebenen Konzerts:

„Erster Theil.

1) Symfonie von Beethoven in C (Erster Satz).
2) Großes Concert für die Violine, componiert und vorgetragen von Nicolo Paganini.
3) Andante der Symfonie.
4) Adagio und Rondo (mit dem Glöckchen) componirt und vorgetragen von Nicolo Paganini.

Zweiter Theil.

1) Scherzo der Symfonie von Beethoven.
2) Variationen über das Thema des Gebets aus der Oper Moses von Rossini, componiert und auf der G-Saite vorgetragen von Nicolo Paganini.
3) Letzter Satz der Symfonie.
4) Variationen über das Thema „nel cor più non mi sento", ohne Accompagnement des Orchesters, für die Violine allein gesetzt und vorgetragen von Nicolo Paganini."

herausgegebenen „7 Parthien von 2 Violinen und Baß“ dadurch bemerkenswert, daß sie trotz des Titels keinen einzigen deklarierten Tanz mehr enthalten.

Höckhs Amtsvorgänger, der 1688 zu Buttelstedt bei Weimar geborene und 1758 in Zerbst gestorbene Joh. Friedr. Fasch, Vater des Begründers der Berliner Singakademie, gehört zu den fruchtbarsten und bedeutendsten Zeitgenossen Seb. Bachs, der ihn namentlich um seiner Instrumentalwerke willen hochschätzte, so daß er sich fünf seiner Orchestersuiten eigenhändig abschrieb. Die Leipziger Thomasschule verwahrt sie, auf der Fasch unter Kuhnau seine musikalische Ausbildung erfahren hatte, bevor er die Universität bezog. Seine weiteren Stationen waren Darmstadt, um bei Graupner noch Kompositionsunterricht zu nehmen, Bayreuth (als Violinist) und Gera (als Kammersekretär und Organist). 1721 folgte er einem Rufe nach Lukaveč bei Pilsen als Hauskomponist jenes kunstbegeisterten Grafen Morzin, dem Vivaldi seinen „Cimento dell' Armonia“ op. 8 gewidmet hatte und bei dem 1759 Joseph Haydn seine erste Anstellung als Orchesterleiter finden sollte. Ein Jahr später finden wir Fasch als Hofkapellmeister in Zerbst, wo er bis zu seinem Tode auf allen musikalischen Gebieten schöpferisch tätig war. Besonders wertvoll sind seine in Dresden liegenden Sinfonien und Konzerte (Cx 176–220), Stellt er darin unser Instrument auch nirgendwo vor technische Probleme, so ist doch die Art, wie er es behandelt und klanglich ausnutzt, höchsten Lobes würdig. Ein hervorragend schönes Stück ist namentlich das Konzert für zwei Violinen, Viola, Laute und Cembalo (Cx 219), das auch F. W. Rust gekannt haben dürfte, zumal da die Laute in seinem eigenen Schaffen zeitlebens eine große Rolle gespielt hat[1]).

Nachdem Rust von 1762–1765 noch bei Benda und Ph. Em. Bach in Berlin Violin-, Klavier- und Kompositionsunterricht empfangen hatte, ging er in Begleitung seines Landesherrn nach Italien, wo er als Lautenist fast ebenso viel Anerkennung fand wie nach erfolgter Rückkehr in die Heimat als Klavier-, und besonders Violinspieler. Als solcher hat er auch nach seiner Ernennung zum Anhalt-Dessauischen Hofmusikdirektor (1775) noch fleißig konzertiert und überall durch seine Doppelgrifftechnik wie seine Beherrschung der obersten Regionen des Griffbretts Staunen und Bewunderung erregt. Die einschlägigen Werke Rusts stehen denn auch vorzugsweise unter diesen Zeichen, namentlich die von seinem Enkel, dem um die Bachforschung so hochverdienten Wilhelm Rust 1853 veröffentlichten *Tre Sonate a Violino – la prima e seconda senza Basso, la terza col secondo Violino – composte di F. W. Rust. Lipsia presso C. F. Peters.* Die erste in d-moll von

[1]) In seinem *Collegium musicum* hat H. Riemann auch fünf Triosonaten, zwei davon in allen Sätzen streng kanonisch gehalten, und ein *Quatuor* von Fasch herausgegeben, deren Bekanntschaft warm zu empfehlen ist.

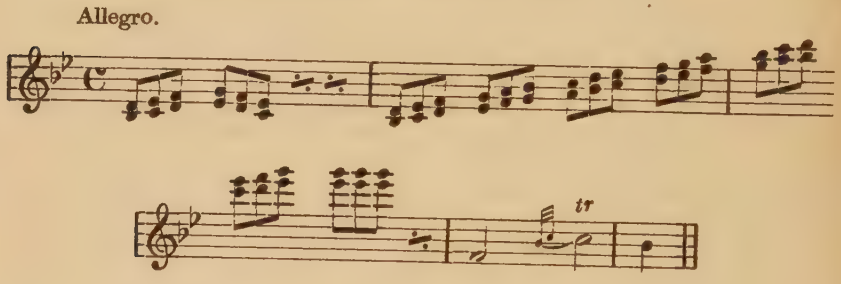
1795 hat F. David mit unterlegter Klavierbegleitung und in wesentlich erleichterter Fassung des Geigenparts 1867 bei Peters herausgegeben; dort ist bald darauf auch die 2. Sonate (B-dur), ebenfalls 1795 entstanden, in einer sehr geschickten Bearbeitung von Edmund Singer für Violine allein erschienen; von der dritten (A-dur) gibt es meines Wissens außer der von 1853 keine neuere Ausgabe. Mit Begleitung einer zweiten Geige gedacht, trägt sie an der Spitze den Vermerk „geschrieben während meiner letzten Krankheit im Verlaufe der ersten Wochen des Februar 1796." Da Rust am 28. Februar 1796 gestorben ist, wäre sie demnach in demselben Sinne als sein geigerischer Schwanengesang zu deuten, wie sein gleichzeitiges Lied „An die Laute", mit den Worten des Enkels zu reden, „das Schwanenlied des Meisters und zugleich der Lautenkunst war". Rund 100 Jahre danach veröffentlichte Wilh. Rust bei Max Hesse ein Faksimile der inzwischen berühmt gewordenen 1. Sonate in photolithographischer Wiedergabe, offenbar als Protest gegen die recht freie Davidsche Bearbeitung. Betreffs der zweiten scheint er einen solchen nicht für nötig erachtet zu haben, da sich Singer trotz der Erleichterung besonders schwieriger Stellen ziemlich genau an die Vorlage gehalten hat.

Um so merkwürdiger wirkte seither die Feststellung, daß W. Rust selber den entscheidenden Teil der von ihm herausgegebenen Instrumentalwerke seines Großvaters unverantwortlich umgearbeitet und mit eigenen, irreführenden Zutaten versehen hat[1]). In Ermanglung eines unzweifelhaft echten Textes der zweiten und der dritten Sonate weiß man gar nicht mehr, was von dem alten Herrn, was von seinem Nachfahren herrührt. Erwiese sich beispielsweise die B-dur-Sonate in der Ausgabe von 1853 als zuverlässige Wiedergabe des Originals, so gebührte F. W. Rust einer der ehrenvollsten Plätze in der Literatur unseres Instruments, gar nicht allzu weit von jenem entfernt, auf dem bis dahin Joh. Seb. Bach in einsamer Höhe thronte. Aber gerade ihre geigerische Aufmachung verdächtigt sie fast noch mehr als einige harmonische Seltsamkeiten, die man dem Schüler von Bachs bedeutendsten Söhnen zur Not immerhin zutrauen könnte[2]). Nicht nur, daß sich beispielsweise die 4. Double der „Aria" bereits wie eine Paganiniade reinsten Wassers gibt, die völlig aus dem Rahmen des sonst so ernsthaften Stückes fällt – es kommen darin auch anderweitige technische Anforderungen vor, die man in den übrigen Arbeiten des Dessauer Meisters vergeblich suchen würde. Freilich ist es nicht völlig ausgeschlossen, daß sie trotzdem schon von

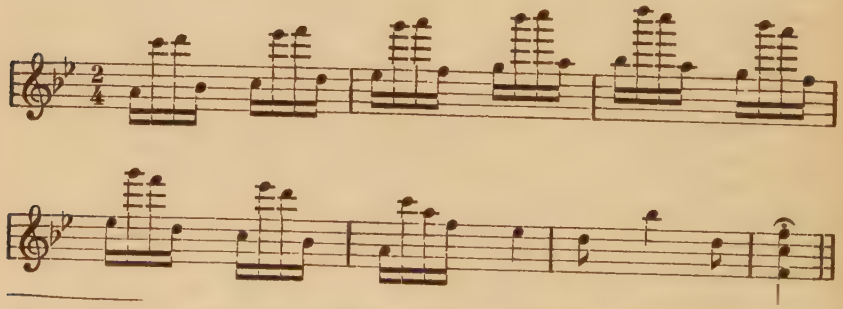
[1]) Vgl. im 2. Dezemberheft der „Musik" (1912) den Aufsatz „Der Fall Rust" von Dr. E. Neufeldt, ebenda im 1. Märzheft 1913 „Rustiana" von Dr. E. Prieger, in der „Revue musicale" (SJM.) von 1913 Heft Nr. 4 u. 5 *Une mystification musicale* (*le cas Rust*) von Vincent d'Jndy und ebenda im 9. Heft *Le cas Rust, réponse à M. V. d'Jndy par E. Neufeldt.*

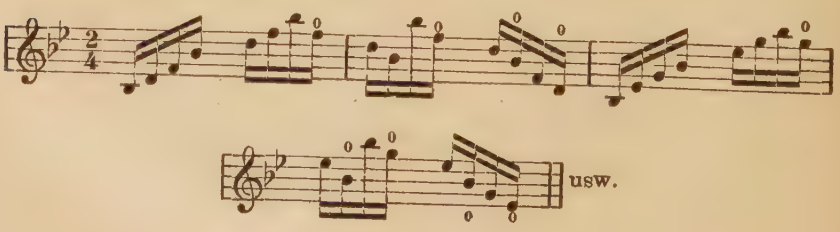
[2]) So ist auch das mit dem Datum 1720 versehene Autograph von Seb. Bachs Sonaten und Partiten für Violine allein aus dem Nachlaß Wilh. Rusts in den Besitz der Berliner Staatsbibliothek gelangt.

ihm selber erdacht sein kann. Besaß er doch Zeitgenossen genug, die in manchen Zweigen der virtuosen Technik kaum weniger Erstaunliches leisteten als ein Menschenalter später der Hexenmeister von Genua und seine Nachahmer[1]). Man muß sich eben, wie schon öfters betont, in dergleichen Fragen nicht nur an die gedruckten, sondern auch an die uns handschriftlich überkommenen Werke der betreffenden Geiger halten. So hat z. B. der 1722 zu Bayreuth geborene und 1790 als Konzertmeister in Darmstadt gestorbene Wilhelm Gottfried Enderle ein B-dur-Violinkonzert als Manuskript (Bibl. Darmstadt) hinterlassen, dessen erster Satz mit der nachstehenden Terzen-Tonleiter schließt:



und der letzte, ein Rondo, enthält bereits die folgenden Dezimengänge:



[1]) So könnte ihm für die vorhin erwähnte Double sehr wohl Anton Stamitzens B-dur-Konzert zum Vorbild gedient haben, wo in einem Kouplet des Schlußrondos die mit einer Null bezeichneten Noten ebenfalls linkshändig pizzikiert werden sollen:

Übrigens ist Enderle, als er noch in Würzburg angestellt war, der Lehrer jenes 1731 zu Obertheres in Franken geborenen Lorenz Schmitt gewesen, der sich 1757 nach Italien begab, um, wie es in Gerbers „Neuem Lexikon der Tonkünstler" (Band III) heißt, „seine Kunstbildung insbesondere unter der Leitung des würdigen Tartini zu vollenden . . . Die seltene Größe seiner linken Hand erleichterte ihm die Besiegung von Schwierigkeiten, welche für Andere unüberwindlich waren. Sein kräftiger Körperbau half ihm jenen mächtigen Ton aus der Violine zu ziehen, welcher das stärkste Orchester durchdrang und welchen zu mäßigen er gewöhnlich zu Hause beym Studiren seine Geige mit einem Tuche überspannte . . . Mit eisernem Fleiße brachte er es so weit, daß er keinem unter der Menge großer Violinisten, welche am Hofe seines Fürsten Adam Friedrich von Würzburg zum Gehör kamen, nachstehen durfte . . . 1774 ernannte er ihn zum Konzertmeister, und nach dem Ableben des Kapellmeisters Waßmuth übergab er ihm die uneingeschränkte Direktion seiner Hofmusik. Der Londoner Bach (Johann Christian), welcher um diese Zeit Zeuge von dem glücklichen Erfolge war, mit dem Schmitt die Kapelle dirigierte, trug ihm die ehrenvolle Stelle eines Königl. Konzertmeisters in England nebst der Direktion der öffentlichen (Bach-Abel) Konzerte in London an, welche Stelle aber der berühmte Cramer erhielt, nachdem sie Schmitt, sowie mehrere andere angetragene Stellen, aus dem Dankgefühl gegen seinen Landesfürsten, abgelehnt hatte". Dieser wohl bedeutendste deutsche Zögling des Meisters von Padua war selber ebenfalls ein tüchtiger Lehrer; er ist 1796, im Todesjahr F. W. Rusts, zu Würzburg gestorben.

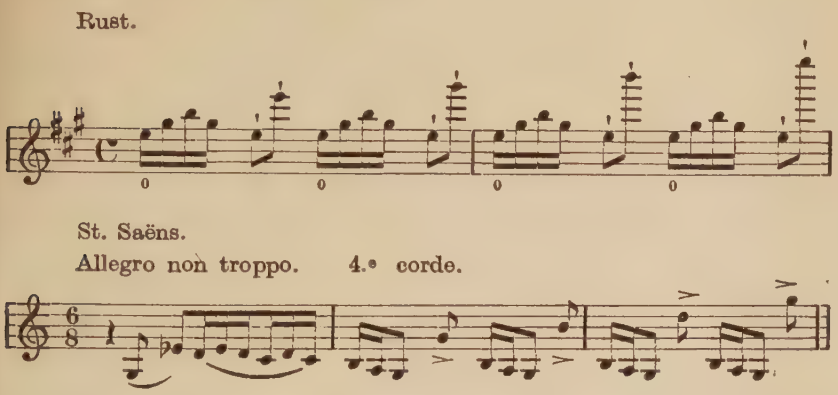
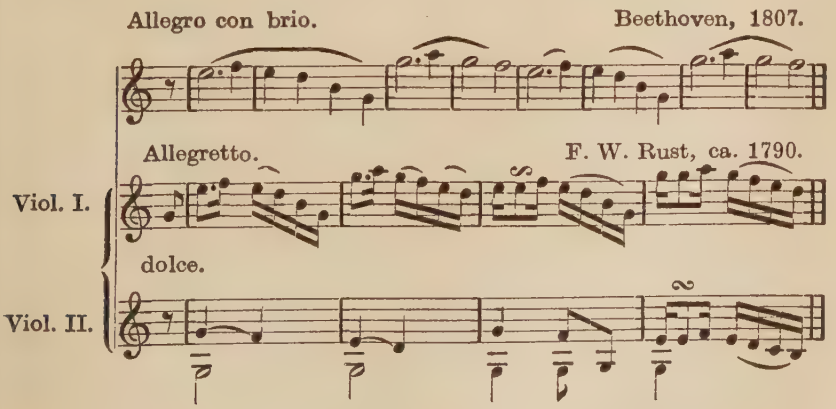
In diesem Zusammenhang sei auch der beiden Virtuosen Michael Esser und Jakob Scheller gedacht, deren Leistungen von Schubart, Rochlitz und Gerber zum Teil überschwänglich gepriesen worden sind. Nur die beiden Mozarts ließen sich von dem „närrischen Esser" nicht verblüffen, als sie ihn in Mainz (Aug. 1763) erstmalig hörten. Vater Leopold wußte zwar dessen seelenvolles Adagiospiel zu rühmen, nahm aber Anstoß an seinen Seiltänzereien; der kleine Wolfgang war kecker und meinte, „er spiele zwar gut, tue aber zuviel und sollte lieber geigen wie es geschrieben dastehe." Esser, nach Schubart in Zweibrücken, nach Gerber zu Aachen geboren, wird 1763 als Konzertmeister in Kassel genannt, wo ihn Schubart gehört haben mag, „einen berühmten Violinisten von ganz eigenem Ausdruck, der das Adagio und Allegro gleich stark spielt und verschiedene Kunstgriffe besitzt, wodurch er die Töne auf die einnehmendste Art modifiziert. Lieblicher kann man nichts hören, als wenn er statt des Bogens mit einem Hölzchen die Saiten schlägt und damit seiner Geige die sanftesten Harmonien entlockt." Ob solche Schnurrpfeiferei nicht zur Erfindung jenes linkshändigen Pizzikierens abwechselnd mit kurzem Anreissen des Bogens geführt haben mag, wie es in der 4. Double von Rusts B-dur-Sonate verlangt wird? Nach Aufgabe seiner Kasseler

Stellung begab sich Esser auf Konzertreisen, deren eine ihn auch nach Rom führte, wo ihn der Papst, wie s. Z. Gluck und Mozart, zum Ritter vom goldenen Sporn ernannte. Er ist nach 1783 wahrscheinlich in Spanien gestorben.

Der 1750 bei Rakonitz in Böhmen geborene, seit 1803 verschollene Jakob Scheller war eine Zeitlang im Mannheimer Orchester tätig und bereiste dann Mitteleuropa. Nach längerem Aufenthalt in Paris wurde er Konzertmeister beim Herzog von Württemberg, der damals in Mömpelgard (*Montbéliard*) residierte, bis ihn 1791 die Franzosen zur Flucht nötigten. Über Scheller als Virtuose äußert sich am begeistertsten der Lexikograph Gerber (a. a. O. III.), der ihn noch 1794 in Sondershausen gehört hat und über sein Flageolettspiel, Laufwerk in Terzen und Oktaven bis in die höchsten Regionen des Griffbretts, namentlich aber seine Strichtechnik fabelhafte Dinge berichtet: „Gebrochene und laufende Passagen führte sein Bogen mit solcher Kraft, daß sie einem heftigen Schloßenwetter im Anprall an die Fenster glichen . . .[1])“

Kehren wir jedoch zu Rust zurück. Seine „3. Solosonate für Violine mit Begleitung einer Zweiten“ ist in der Ausgabe von 1853 mit dem Vorwort versehen: „diese Sonate wird ganz und gar, von Anfang bis zu Ende, auf ein und derselben Saite gespielt, d. h. auf der ersten, *Cantino* (Quinte) genannt. Wenn der Spieler, mit Wechsel der Tonarten, immer eine Quinte tiefer steigt, kann derselbe dies Exerzitium in gleicher Weise auch auf alle vier Saiten ausdehnen, auf der zweiten in D, der dritten in G, und der vierten in C-dur; dabei denke er sich verschiedene Schlüssel, z. B. auf der zweiten Saite den des hohen Alt (Mezzosopran), auf der dritten den Tenor- und auf der vierten den Baßschlüssel. Durch diese Übung wird der Violinist dahin gelangen, mit Leichtigkeit alle Lagen der linken Hand auf dem Griffbrette zu beherrschen.“ Es ist kaum anzunehmen, daß dieses Vorwort schon vom Großvater Rust selber verfaßt worden ist. Denn da die zugehörige Begleitgeige schon hauptsächlich die beiden tiefsten Corden in Anspruch nimmt, so müßte man bei der vorgeschlagenen Transposition ganz auf sie verzichten oder Bratsche bzw. Violoncell zu Hilfe nehmen. Das aber dürfte bei einer Komposition ausdrücklich *col secondo Violino* schwerlich in der Absicht des Autors gelegen haben. Zu Bedenken über die Echtheit der vorliegenden Fassung gibt auch die übergroße Ausdehnung Anlaß. Wahrscheinlich war die ganze Sonate ursprünglich als bloße Lagenwechselstudie gedacht; das einmal gegen den Enkel wachgerufene Mißtrauen legt die Vermutung nahe, daß er auch hier die Hand im Spiel gehabt habe. In jedem Fall stellt das Stück eine kombinatorische Leistung dar, der man die Anerkennung um so weniger versagen

[1]) Vgl. auch in Rochlitzens „Für Freunde der Tonkunst“ (II, S. 356ff.) „Scheller, eine Szene“.

wird, als darin bereits Gänge vorausgeahnt sind, die *mutatis mutandis* in dem für Sarasate rund ein Jahrhundert später geschriebenen *Rondo capriccioso* von Saint-Saëns ihre fröhliche Urständ feiern sollten:

Neben den vorstehend besprochenen Arbeiten des Dessauer Hofmusikdirektors stellen die 16 Solosonaten mit Baß (alte Abschriften auf der Berliner Staatsbibliothek) zwar durchwegs gesunde, verständige Musik dar, entbehren aber der Eigenart; die technischen Anforderungen entsprechen etwa denjenigen in den Sonaten Nardinis. Nicht ohne Belang ist hingegen E. Priegers Hinweis (a. a. O., S. 274), daß ein noch ungedrucktes Geigenduett von Rust mit einem Gedanken beginnt, der wie eine Vorausnahme des zweiten Themas in Beethovens Coriolan-Ouvertüre anmutet:

Aller Bedenken ungeachtet sei auch die Bekanntschaft mit der bei Klemm erschienenen *Sonata seria* (h-moll) und den „Vier Sonaten für Pianoforte (oder Laute) und Violine — die drei

ersten 1791, die letzte 1795 für die Gondelfahrten des fürstlichen Hofes auf dem Wörlitzer See komponiert (H. Pohle, Hamburg) — empfohlen, beide 1889 bzw. 1892 herausgegeben von W. Rust. Man wird finden, daß dieser „alte Dessauer" trotz der Zutaten seines Enkels als einer der bedeutendsten Tonkünstler seiner Zeit zu bewerten ist.

Hat Rusts Wirken als ausübender Künstler sich nach der Rückkehr aus Italien hauptsächlich auf Mitteldeutschland beschränkt, so lernen wir in Joseph Fodor einen mehr international gerichteten Geiger kennen, der auch zu den meistgespielten Komponisten seiner Zeit gehört hat. Als Sohn eines ungarischen Offiziers 1752 zu Venloo in Holland geboren, begab er sich nach genossener Ausbildung bei Benda auf Konzertreisen, trat 1781 erfolgreich in Paris auf und wurde dann Soloviolinist beim Herzog von Montmorency. Um 1795 ging er nach Petersburg, wo er 1828 gestorben ist. Spohr hat ihn daselbst noch 1803 gehört und schrieb in sein Tagebuch: „... Nun folgte Herr Fodor mit einem Concerte eigener Composition, das mir aber schlechter schien, als die mir bekannten. Auch sein Spiel wollte mir nicht behagen. Er spielte zwar rein und ziemlich fertig, aber ohne Wärme und Geschmack. Auch ließ er bei den Passagen den Bogen fortwährend springen, was bald unerträglich wirkt[1])." Zu letzterer Ausstellung ist freilich zu bemerken, daß Spohr schon damals ein abgesagter Feind der Spiccato-Strichart war und ihr zeitlebens abhold geblieben ist.

Fodors Kompositionen, die namentlich auf den Bibliotheken von Berlin und München zahlreich vertreten sind, zeigen Leichtigkeit, aber keine Tiefe, so besonders drei Dutzend Streichquartette. Besser steht es um seine Violinkonzerte, deren manches im Passagenwesen an die Art P. Rodes gemahnt, nur daß sich die Thematik des Franzosen weit plastischer gibt. Den musikalisch günstigsten Eindruck erwecken Fodors sechs Solosonaten op. 29 mit Begleitung einer zweiten Violine statt des bis dahin üblichen Basses — eine Sondergattung, die in jener Zeit ziemlich häufig auftritt. Eine große Anzahl seiner Geigenduette, zumal die leichteren, werden heute noch in Liebhaberkreisen gern gespielt.

Auch der um 1740 geborene Franz Adam Veichtner, den wir schon als Reichardts Geigenlehrer flüchtig kennen lernten, darf den hervorragenderen Schülern Bendas zugezählt werden. Er war zunächst als erster Violinist bei jenem baltischen Grafen Keiserlingk in Königsberg angestellt, der vormals als russischer Gesandter in Dresden Sebastians und Friedemann Bachs vielvermögender Gönner gewesen ist, nahm jedoch bald darauf Dienste bei dem zu Mitau residierenden Herzog Peter von Kurland, der ihn öfters zu weit ausgedehnten Konzertreisen beurlaubte. Eine davon führte ihn bis nach Mailand, wo er durch „die Kühnheit seiner Spielweise" Aufsehen erregte. Während seines Aufenthaltes

[1]) Selbstbiographie I, S. 48.

in Mitau hat der inzwischen zum Kapellmeister ernannte Veichtner auch den damals noch das Gymnasium besuchenden Karl Amenda im Violinspiel unterrichtet, der später einer der vertrautesten Freunde Beethovens wurde und 1836 als Probst zu Talsen in Kurland starb[1]). Nach Auflösung des kurländischen Orchesters ging Veichtner nach Petersburg, wo sich zu Anfang des 19. Jahrhunderts seine Spur verliert. Seine mir bekannt gewordenen Werke — vier Sinfonien, drei Quartette, sechs Sonaten für Geige und Violoncell — lassen einen tüchtigen, wenn auch nicht gerade sehr phantasievollen Musiker erkennen; der bei Breitkopf & Härtel erschienene *Recueil d' Exercises* enthält überdies von ihm eine brauchbare Bogenetude.

Bendas Zögling Carl Haack (1751 zu Potsdam geboren und dort 1819 gestorben) sei hauptsächlich als Lehrer angeführt, denn er hat eine Reihe von Geigern — darunter Karl Möser, Karl August Seidler und Ludwig Wilhelm Maurer — ausgebildet, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine nicht unwichtige Rolle gespielt haben. Er selbst war schon in verhältnismäßig jungen Jahren Mitglied der Privatkapelle des Prinzen von Preußen geworden; dann ernannte ihn dieser als Friedrich Wilhelm II. neben Jos. Benda und P. Vachon zum königlichen Konzertmeister, als der er bis 1811 an der Berliner Oper tätig geblieben ist.

Von dem um 1730 unbekannten Ortes geborenen, 1793 in Braunschweig als Konzertmeister und Dirigent der dortigen Hofkapelle gestorbenen Karl August Pesch berichtet Reichardt im vierten seiner „Aufmerksamen Briefe“ (II; S. 50): „Herr Pesch ist ein sehr geschickter Violiniste. Er besitzt viel Fertigkeit und Sicherheit in der linken Hand, und viel Leichtigkeit und Geschwindigkeit in der rechten. Kurze, schnelle Bogenstriche im Allegro sind daher seine Hauptstücke. Er ist auch Componist für sein Instrument, und man findet in seinen Arbeiten sehr angenehme Gedanken und viel gute Violinfiguren für Hand und Bogen.“ Letzteres trifft zwar bei den mir bekannten Werken Peschs zu, inhaltlich aber sind sie veraltet. Nicht unerwähnt sei, daß er den nachmaligen Herzog Karl Wilhelm von Braunschweig, Spohrs Landesfürsten und Gönner, als Erbprinz im Violinspiel unterrichtet hat. L. Mozart rühmt diesem nach, „er spiele so gut, daß ein Musikus von Profession dadurch sein Glück machen könne.“

In diesem Zusammenhang sei auch des 1755 zu Bonn geborenen und 1846 daselbst heimgegangenen Franz Anton Ries gedacht, von dem es 1784 im Hofbericht an den Kurfürsten Max Franz heißt, er sei „der beste Violinist vor *solo* und von treflicher Aufführung“. Schon als Knabe zum Kammermusiker ernannt, wurde er 1791 der Nachfolger Jos. Reichas als Konzertmeister und Kapelldirektor und erhielt 1800 von der Universität in Anerkennung seiner Ver-

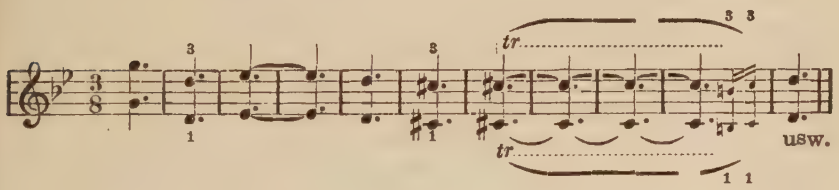
[1]) In seinen Besitz erhielt sich autograph eine sehr bedeutsame erste Fassung der Beethovenschen Streichquartette op. 18.

dienste um das Bonner Musikleben ehrenhalber den Doktortitel. Nach dem Zeugnis Stephans von Breuning, dem Beethoven später sein Violinkonzert gewidmet hat, ist dieser nach dem Ableben des Hofmusikers Franz Rovantini (1781) eine zeitlang von Fr. Ant. Ries im Violinspiel unterrichtet worden. Allzuweit scheint er es darin aber nicht gebracht zu haben; denn Ferdinand Ries, der 1801–1805 Beethovens Schüler und Vertrauter war, berichtet: „Beethoven hat in Wien noch Unterricht auf der Violine bei Krumpholz[1]) genommen, und im Anfang, als ich da war, haben wir noch manchmal seine Sonaten mit Violine zusammen gespielt. Das war aber wirklich eine schreckliche Musik; denn in seinem begeisterten Eifer hörte er nicht, wenn er eine Passage falsch in der Applicatur einsetzte."

Auch der zu Vechta bei Münster 1767 geborene Andreas Jakob Romberg ist mit seinem gleichaltrigen Vetter, dem nachmals so berühmten Violoncellisten Bernhard Romberg, von 1790 bis 94 in der kurfürstlichen Kapelle zu Bonn angestellt gewesen. Schon von ihrem siebenten Lebensjahre ab hatten beide als Wunderkinder in Begleitung ihrer Eltern – des Geigers Vater war Klarinettist, der Oheim Fagottist – Deutschland, Holland und Frankreich bereist und besonders in Paris Aufsehen erregt. Als Kurfürst Max Franz im Herbst 1794 vor den Franzosen flüchtete, wandten sich „die brüderlich vereinten Vettern" zunächst nach Hamburg, wo sie Mitglieder des städtischen Orchesters wurden und ihre ersten Kompositionen herausgaben. Dann gingen sie abermals auf Reisen, überall mit ihren Leistungen höchsten Beifall erntend. Auf der Rückkehr aus Italien hielten sie sich einige Monate in Wien auf, gaben im Herbst 1796 unter Mitwirkung Beethovens, ihres ehemaligen Bonner Genossen, eine „Akademie", in der letzterer mit Bernhard die beiden kurz vorher für Duport in Berlin geschriebenen Cellosonaten op. 5 spielte, und machten die Bekanntschaft Joseph Haydns, der sie freundlich aufnahm und Andreas gern seinen Sohn nannte. Wie groß seine Liebe für ihn und seine Kompositionen war, erzählt besonders anschaulich Rochlitz (a. a. O. I).

1797 nach Hamburg zurückgekehrt, nahm Andreas daselbst seine musikalische Tätigkeit wieder auf, erhielt 1809 von der Universität Kiel das Diplom eines „Doktors der freien Künste" und wurde 1815 an Spohrs Stelle als Hofkapellmeister nach Gotha berufen, wo ihn 1821 der Tod ereilte. „Der muntere Bernhard" dagegen war schon 1799 mit seinem Violoncell über England und Spanien nach Paris gelangt. Dort hatte er von 1800 bis 03 am Konservatorium die Professur für Violoncellspiel inne, wurde 1805 Solocellist an der Berliner Oper, war von 1815–1819 ebenda Hofkapellmeister und lebte dann in Hamburg, wo er 1841 gestorben ist.

[1]) Der Deutschböhme Wenzel Krumpholz kam 1795 nach Wien und ist dort 1817 gestorben. Er soll sich besonders im Vortrag Haydnscher Quartette ausgezeichnet haben.

A. Romberg ist heute weiteren Kreisen nur noch als Vertoner des Schillerschen Liedes von der Glocke bekannt; seine übrigen Kompositionen, darunter nicht weniger als 23 Violinkonzerte und 33 Streichquartette, sind nicht ganz zu Recht vergessen, weil die Nachwelt sie an den Schöpfungen der Wiener Klassiker maß, denen gegenüber sie naturgemäß ins Hintertreffen geraten mußten. Indessen hätten doch manche ein besseres Schicksal verdient, so das *Quatuor brillant* op. 11, die *Tre Rondi alla Pollacca* op. 34 und die drei Streichquartette op. 59, vor allem aber seine vier gedruckten Violinkonzerte und zwar besonders das dem Berliner Konzertmeister Karl Möser gewidmete dritte (d-moll), op. 46. Sie stellen recht eigentlich die Verbindungsglieder zwischen dem geigerischen Dreigestirn Viotti-Kreutzer-Rode und Spohr dar und sollten namentlich um ihrer gesangvollen Mittelsätze willen wenigstens als Studienmaterial wieder in Aufnahme kommen. Noch mehr wäre das den *Etudes ou trois Sonates pour un Violon, oe. 32* zu wünschen, die mit zu den besten Kompositionen *senza Basso* der gesamten Geigenliteratur gehören. Das *Adagio cantabile* am Beginn der zweiten Sonate ist eine vortreffliche Übung, um das Führen zweier selbständiger Stimmen zu erlernen, und in den Variationen über ein Thema von Stegmann, welche den Schlußsatz bilden, kommen wohl die frühesten gedruckten Fingersatzoktaven und Oktaventriller vor; so z. B.

Dem imposanten *Grave*, das die 3. Sonate einleitet, schließt sich ein *Andante* mit gar nicht leicht auszuführenden Terzengängen in 32steln an, dem als Finale eine sehr lebendige *Polonaise* folgt. Das ganze Werk zeigt etwa den Schwierigkeitsgrad des zweiten Konzerts von Spohr, in dessen Entstehungszeit es wohl auch gefallen sein mag.

Von dem ausübenden Künstler A. Romberg sagt Rochlitz, der ihn freilich erst in reiferen Mannesjahren mehrmals gehört hat: „Sein Ton war groß, voll und vielfältig nüancirt; seine Passagen, auch sehr schwierige, waren bestimmt, deutlich, klangvoll, obgleich ihm zuweilen das und jenes nicht mehr vollkommen glückte; seine Vortragsart schien uns im ganzen näher der der ehemaligen Franz Bendaschen als der spätern französischen Schule verwandt; sein Ausdruck – im Allegro mehr kräftig als feurig, mehr körnig eingreifend als fremdartig auffallend oder *affectvoll* fortreißend –

im Adagio edel, gehalten, männlich sanft, mehr das Gefühl bewegend als es aufregend oder ihm schmeichelnd. So zeigte er sich uns als Concertspieler, mehr aber noch, und wohl auch lieber, im Quartett. Von Quartetten haben wir ihn, außer seinen eigenen, einige von Mozart im Geist und Ausdruck wie in der Spiel- und Vortragsart ganz vortrefflich, aber auch einige von Haydn in ihrer Art bewundernswürdig vortragen hören."

Neben seinen eigenen, zum Teil ganz vortrefflichen Geigenduetten hat Andreas Romberg in Gemeinschaft mit seinem Vetter überdies noch ein Dutzend *Duos concertants* sowie eine *Simphonie concertante pour Violon et Violoncelle* geschrieben. Bernhard Romberg, der sowohl als Virtuose wie als Komponist für sein Instrument fraglos eine weit ausgeprägtere Individualität war als Andreas, erfreut sich auf Grund seines Schulwerks, besonders aber in Hinsicht auf seine neun Konzerte bei den Violoncellisten einer ähnlichen Wertschätzung wie Spohr bei den Geigern. Letzterer hat ihn im Winter 1804/5 beim Fürsten Radziwill in Berlin kennen gelernt, von dem er zu einer Musikpartie eingeladen worden war, und erzählt in seiner Selbstbiographie (I; S. 84): „Ich fand dort Bernhard Romberg, Möser, Seidler und andere ausgezeichnete Künstler versammelt. Romberg, damals in der Blüte seiner Virtuosität, spielte eines seiner Quartette mit obligatem Violoncell. Ich hatte ihn noch nicht gehört und war entzückt von seinem Spiel. Nun selbst zu einem Vortrag aufgefordert, glaubte ich solchen Künstlern und Kennern nichts Würdigeres bieten zu können als eines meiner Lieblingsquartetten von Beethoven ... Nachdem ich geendigt, lobten sie zwar mein Spiel, sprachen aber sehr geringschätzend von dem, was ich vorgetragen hatte. Ja, Romberg fragte mich geradezu: ‚Aber lieber Spohr, wie können Sie nur so barokkes Zeug spielen'?" Noch beschämender für den großen Violoncellisten ist die das *Allegretto vivace e sempre scherzando* im F-dur-Quartett op. 59 betreffende Szene, die W. von Lenz in seinem „Beethoven" erzählt: „Als zu Anfang des Jahres 1812 im musikalischen Zirkel des Feldmarschalls Grafen Soltikoff in Moskau der Satz zum erstenmal versucht wurde, ergriff Bernhard Romberg, der größte Violoncellist seiner Zeit, die von ihm gespielte Baßstimme und trat sie, als eine unwürdige Mystifikation, mit Füßen. Das Quartett wurde bei Seite gelegt ..." Hierzu ist freilich wahrheitsgemäß zu bemerken, daß seinerseits Spohr wieder mit den späteren Quartetten von Beethoven auch nichts Rechtes anzufangen wußte[1]). Erwähnt sei noch, daß B. Romberg auch eine „große Kindersymphonie" (op. 62) geschrieben hat, die ehedem an Beliebtheit kaum hinter der von J. Haydn zurückgestanden hat und selbst heute noch gelegentlich zur Aufführung gelangt. Auch sei es ihm als Verdienst angerechnet, daß er den jungen Spohr durch sein Beispiel zur Abfassung seiner

[1]) Vgl. meine Joachim-Biographie II, S. 290 ff.

bedeutendsten Streichquartette anregte, die dieser dem strengen Kritiker seiner vorhergegangenen Werke gleicher Gattung als Ausdruck unendlichen Dankes glaubte widmen zu sollen.

Mannheim beginnt von dem Zeitpunkt an unser Sonderinteresse in Anspruch zu nehmen, als der pfälzische Kurfürst Karl Philipp hier seine Residenz aufschlug (1720). Er brachte von Heidelberg her ein für jene Zeit recht stattliches Orchester mit, das 1723 aus zwölf Violinisten, je zwei Bratschern und Kniegeigern, drei Kontrabassisten und (die Trompeter nicht inbegriffen) 15 Bläsern bestand. Konzertmeister war der bereits früher erwähnte Gottfried Finger, der zugleich unter dem Titel eines „kurfürstlichen Hofkammerrathes" geführt wird[1]). Über besondere geigerische Leistungen verlautet hier zunächst nichts. 1742 aber hörte Kurprinz Karl Theodor, der 1743 den pfälzischen Thron bestieg, bei der Krönung Kaiser Karls VII. zu Frankfurt einen Violinvirtuosen, der auf ihn solchen Eindruck machte, daß er ihn in seine Dienste nahm und zur Übersiedlung nach Mannheim veranlaßte: den 1717 zu Deutsch-Brod in Böhmen geborenen Johann Stamitz, der geigerisch und tonsetzerisch den Weltruhm der „Mannheimer Schule" begründen sollte. 1745 zum „Concertmeister und Director der Cabinetsmusik" ernannt, ist er in dieser Stellung bereits 1757 zu Mannheim gestorben.

Hugo Riemann, der in Stamitz den Hauptvertreter jener Stilwandlung sieht, „welche in der gesamten Instrumentalmusik um die Mitte des 18. Jahrhunderts vor sich geht," hat in den Einleitungen zu den von ihm herausgegebenen „Sinfonien der pfalzbayerischen Schule" und zwei Bänden „Mannheimer Kammermusik des 18. Jahrhunderts[2])" mit größtem Nachdruck auf die geschichtliche Bedeutung dieser Pflanzstätte hingewiesen, welche unter dem Glanz des Dreigestirns Haydn-Mozart-Beethoven rasch völliger Vergessenheit anheimgefallen sollte. Freilich ist inzwischen vieles von Riemanns Aufstellungen, die in der Fanfare gipfelten „Johann Stamitz ist der so lange gesuchte Vorgänger Haydns!" durch die Untersuchungen von L. Kamienski, G. Adler, W. Fischer, Sondheimer, Schünemann, Noack usw. stark eingeschränkt worden, indem die meisten der ihm von seinem Wiederentdecker zugestandenen Neuerungen teils als aus Italien, teils aus seiner böhmischen Heimat, teils auch von älteren Nachbarn Mannheims übernommenes Zeitgut sich herausgestellt haben[3]).

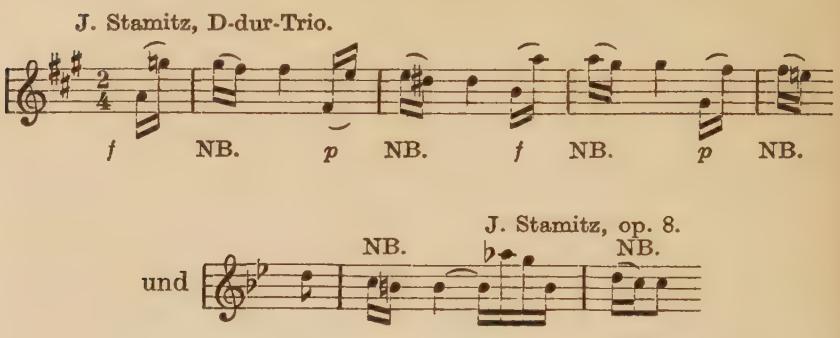
---

[1]) Friedr. Walther, „Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe" (Leipzig 1898). Über Finger s. o. S. 198.

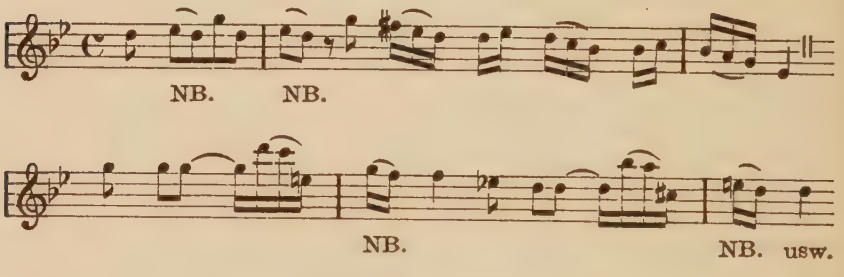
[2]) „Denkmäler der Tonkunst in Bayern", 3., 7. und 8. sowie 15. und 16. Jhrgg.

[3]) Einen Überblick über den neusten Stand dieser Frage bietet H. J. Moser, Gesch. d. dt. Musik II 1 S. 318—326 u. 338ff.

Wenn Riemann z. B, (DTB. VII 2 Einl.) Vorhalte wie



mit dem besonderen Namen „Mannheimer Seufzer" belegt, so sei als nur ein Gegenbeispiel die bereits in Stamitzens Kinderzeit entstandene kleine g-moll-Sonate Tartinis (*Didone abbandonata*) genannt, in deren erstem Satz zahlreiche Melodiewendungen den von Riemann angeführten aufs Haar gleichen:



Man könnte danach mit demselben Recht hier auch von „Paduaner Seufzern" sprechen. Aber schließlich kümmern uns diese mehr allgemein musikgeschichtlichen Probleme hier weniger. Immerhin wurde es von großer stilistischer Bedeutung, daß die Fortbildung der sinfonischen Technik jetzt überwiegend in die Hände von Fachviolinisten überging, wie seither die neue Cantabilität und die rauschenden Tremolotutti mit in die Oberoktave herausspringenden „Funken" beweisen.

Was die Leistungen des ausübenden Künstlers Stamitz anlangt — über seinem geigerischen Werdegang liegt noch derselbe dichte Schleier wie über seiner Jugendzeit überhaupt —, so müßen diese, wenn auch keine Berichte unmittelbarer Ohrenzeugen vorliegen, doch sehr bedeutend gewesen sein. Denn Boßlers Behauptung im ersten Teil der von ihm 1788—1790 zu Speyer herausgegebenen „Musikalischen Realzeitung," daß Stamitz „nie falsch griff", gründet sich offenbar auf gute Überlieferung. Bedeutsamer ist die Mitteilung François Fayolles in seinen

Notices sur Corelli, Tartini, Gaviniés, Pugnani et Viotti (Paris, 1810), Stamitz habe in einem Pariser *Concert spirituel* 1754 mit dem allerdings zehn Jahre jüngeren Gaviniés um die Palme gerungen. Wie M. Brenet (*Les Concerts en France*) berichtet, spielte er bei dieser Gelegenheit ein Violinkonzert und eine *Viola d'amour*-Sonate eigener Komposition. Die wichtigste Unterlage zur Beurteilung des Geigers Stamitz besitzen wir aber in seinen Werken selbst, wenn auch die von ihm zu solistischen Zwecken geschriebenen gegenüber seinen 45 Sinfonien und 10 Orchestertrios[1]) an Wert zurückstehen und seiner Stilreform noch kaum Rechnung tragen. Sie mögen daher manches Jahr vor ihrer Drucklegung entstanden sein. Erhalten sind uns in op. 4 und op. 6 je *Sei Sonate da camera a Violino solo col Basso* und *Deux Divertissements en Duo pour un Violon seul sans Basse*, während ihm die von F. David in seiner „Hohen Schule" abgedruckte Caprize in C-dur wohl zu Unrecht zugeschrieben wird[2]). Der von Riemann in seinem Lexikon erwähnten „wohl ein Dutzend Violinkonzerte", von denen Adam Hiller in den „Wöchentlichen Nachrichten" (III; S. 98) meint, sie seien „vielleicht als das *nec plus ultra* der Schwierigkeiten auf der Violine anzusehen," konnte ich leider nirgends habhaft werden.

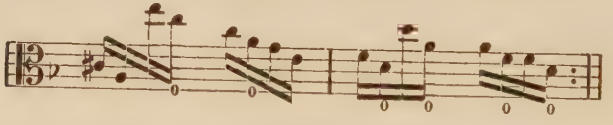
Im allgemeinen stehen Stamitzens Solosonaten hinsichtlich der technischen Ansprüche auf ungefähr derselben Stufe wie die von Tartini aus dessen mittlerer Schaffenszeit. Gleich die erste aus op. 4 könnte man schon wegen der zahlreichen übermäßigen Sekundenschritte ohne weiteres für eine Arbeit des Paduaner Meisters halten. Die 5. Sonate mit einem variierten Menuett, dessen zweite Veränderung durchwegs in Flageoletten zu spielen ist, beweist, daß Stamitz auch mit Mondonvilles aufsehnerregendem op. 4 *Les sons harmoniques* (1735), von dem im nächsten Hauptstück noch ausführlich die Rede sein wird, wohl vertraut war. In den übrigen Sonaten, zumal denen aus op. 6, ringt sich Stamitz zu immer größerer Selbständigkeit durch[3]). Er steigt zwar nirgendwo in musikalische Tiefen hinab, gebiert aber doch manchen Gedanken, den man später bei seinen Nachfolgern trotz veränderter Aufmachung als alten Bekannten gerne begrüßt. Den besten Einblick in Stamitzens geigerisches Können, besonders als

[1]) H. Riemann hat deren neun in seinem *Collegium musicum* veröffentlicht.

[2]) „Die als *par Stamitz* bezeichneten 60 Caprizen (Mspt.) im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien rühren von keinem der drei Stamitze her, mögen aber vielleicht aus dem Besitz von Karl Stamitz stammen. 16 Nummern sind von P. Locatelli (aus dessen 24 *Caprices*), einzelne in stark veränderter Fassung. Da der Stil aller annähernd derselbe ist, sind vielleicht alle von Locatelli. Aber Nr. 47 ist eine merkwürdig embryonale Fassung von J. S. Bachs großer d-moll-Chaconne!" (Riemann auf S. XX der Einleitung zum 16. Jhrgg. der Deutschen Denkmäler).

[3]) Die 4. Sonate aus op. 6 hat Riemann (DTB. XV) neu herausgegeben. Ebenda eine ganz prächtig klingende Sonate für die in den Quartsext-Akkord des D-dur-Dreiklangs eingestimmte *Viola d'amore* von Karl Stamitz.

Doppelgriff-Techniker, gewähren die beiden *Divertimenti* für Violine allein, welche Alard seinen *Maîtres classiques* als Nr. 5 und Nr. 35 einverleibt hat. Man kann sie auch heute noch als Studienmaterial ebenso gut verwerten wie die von F. David bearbeitete, apokryphe Kaprize.

Stamitz hat eine große Anzahl von Schülern ausgebildet, unter denen zunächst sein älterer Sohn Karl (geb. 1746 zu Mannheim, 1801 als akademischer Musikdirektor in Jena gestorben) hervorgehoben sei, da der jüngere, Anton (geb. 1754 zu Mannheim, um 1820 in Paris gestorben) teils vom Bruder Karl, teils von Canabich unterrichtet worden ist. Wie Karl Stamitz es fertig brachte, trotz seines unsteten Wanderlebens als Bratschen- und *Viola d'amour*-virtuose zugleich einer der fruchtbarsten Instrumentalvirtuosen seiner Zeit zu werden, erschiene rätselhaft, wenn nicht die Mehrzahl seiner Arbeiten neben unbestreitbarem Talent auch große Oberflächlichkeit bezeugte. Er hat außer zwei Opern 70 Sinfonien und mehreren Violinkonzerten eine Menge Kammermusik geschrieben, welch letztere freilich bis auf die vorhin erwähnte Sonate für *Viola d' amore*, die hübschen sechs *Duos* op. 19 für Violine und Violoncell (von Wilh. Altmann bei Litolff neu ediert) und die von H. Riemann bei Peters herausgegebenen „fünf Klaviersonaten mit begleitender Violine, op. 20" nahezu vergessen ist. Bedauerlicherweise hat dieses Schicksal auch Karl Stamitzens Erstlingswerk, ein *Concerto pour Alto-Viola principale*, betroffen, das neben denen von Alessandro Rolla und Joh. Andr. Amon[1]) eines der klangschönsten Konzerte der ganzen Bratschenliteratur darstellt. Im Mollteil seines Schlußrondos kommen auch einige mit der linken Hand auszuführenden Pizzikato-Takte vor:

Das von Hans Schuster bearbeitete und bei Breitkopf & Härtel erschienene Konzert von Karl Stamitz ist diesem wohl irrtümlich zugeschrieben. Sein letzter Satz erweist sich nämlich als mit dem Schlußrondo des 15. Konzerts seines Bruders Anton (ebenfalls in B-dur) vollkommen identisch; nur daß der Herausgeber das darin enthaltene Pizzikato-Couplet durch Gänge in gebrochenen Dreiklängen ersetzt hat. Es ist dassselbe, von dem schon gelegentlich F. W. Rusts die Rede war.

---

[1]) Amon (1763 zu Bamberg geboren, 1825 in Wallenstein gestorben) war ein Schüler des berühmten Waldhornisten Punto (Stich), für den Beethoven die Sonate op. 17 komponierte. Beide, Lehrer und Schüler, haben eine große Menge von Konzerten und Kammermusiksachen geschrieben, die ehedem sehr beliebt waren und viel gespielt wurden, jetzt aber bis auf Puntos Hornschule und Etuden ganz vergessen sind.

Anton Stamitz, der 1770 mit seinem Bruder nach Paris ging und sich dauernd daselbst ansiedelte – auf manchen Druckwerken, so den dem Dauphin gewidmeten *Quatuors dialogués, oeuvre VII^e*, nennt er sich *musicien ordinaire du Roy* –, hat zwar nicht annähernd so viel komponiert wie Karl, aber viel Rühmens ist von seinen Werken, (u. a. 13 Sinfonien, 9 Folgen von je 6 Streichquartetten, 15 Violinkonzerte, eine Menge von Duetten usw.) auch nicht mehr zu machen. Verhältnismäßig am besten sind ihm drei dem musikalischen Sonderling Baron von Bagge gewidmete Geigenkonzerte geraten, die in den technischen Anforderungen etwa den leichteren von Mestrino die Wage halten, ohne sie sonst zu erreichen. Für uns Heutige besteht jedenfalls Anton Stamitzens Ruhm nur noch darin, daß er der Lehrer Rudolf Kreutzers gewesen ist.

Nachdem Joh. Stamitz im März 1757 das Zeitliche gesegnet hatte, wurde der 1731 in Mannheim geborene und 1798 zu Frankfurt a. M. gestorbene Christian Cannabich sein Nachfolger als Konzertmeister und Direktor der Kammermusik am kurpfälzischen Hofe. Er war zwar in geigerischer Hinsicht ein würdiger Schüler seines Vorgängers, als Tonsetzer aber trotz ungeheurer Fruchtbarkeit – er schrieb außer mehreren Opern und Balletten an die 100 Sinfonien und zahlreiche Kammermusikwerke[1]) – doch nur dessen geistiger Epigone. Uneingeschränkte Verdienste hat er sich jedoch auf Grund der bereits von seinem Lehrer eingeführten Kapelldisziplin um die Leistungsfähigkeit des Mannheimer Orchesters, das unter ihm wesentlich verstärkt wurde, erworben. Schreibt doch Leopold Mozart aus Schwetzingen, der Sommerresidenz des Kurfürsten, im Juli 1763 nach Salzburg: „Das Orchester ist ohne Widerspruch das beste in Deutschland, und lauter junge Leute, und durchaus Leute von guter Lebensart, weder Säufer, weder Spieler, weder liederliche Lumpen, so daß sowohl ihre *Conduite* als ihre *production* hoch zu schätzen sind.“ Und noch 1794 läßt sich der Mannheimer Korrespondent von Spaziers „Berlinisch-Musikalischer Zeitung“ vernehmen: „Unser Orchester hatte lange einen unbestrittenen Vorzug vor vielen Orchestern Europas. Nicht allein die einzelnen Virtuosen, deren jedes Instrument seinen eigenen zählte[2]), sondern auch die vortreffliche Schule des alten berühmten Joh. Stamitz, Vater der noch lebenden Karl und Anton Stamitz, trugen zu diesem Vorzuge sehr viel bei. Der noch lebende Konzertmeister Fränzl in Mannheim, der Direktor Cannabich in München, die beiden Toëschi und viele andere berühmte aus-

[1]) In „Mannheimer Kammermusik“ (a. a. O., I) hat Riemann aus Cannabichs op. 5 ein sehr beachtenswertes Streichquartett (e-moll) herausgegeben.

[2]) Burney sagt denn auch in seinem Tagebuch (I, S. 68 der deutschen Ausgabe): „Es sind wirklich mehr Solospieler und gute Komponisten in diesem als vielleicht in irgendeinem Orchester Europas. Es ist eine Armee von Generälen, gleich geschickt, den Plan zu einer Schlacht zu entwerfen, wie darin zu fechten.“

übende Künstler waren alle in dieser Schule gebildet, wuchsen zusammen auf, und so entstand der gleiche präzise Vortrag, die feurige seelenvolle Exekution und die Gleichheit der Bogenstriche[1]), worin das Mannheimer Orchester alle übrigen übertraf . . ."

Im zweiten Teil seines Tagebuchs ruft Burney begeistert aus: „Hier ist der Geburtsort des Crescendo und Diminuendo!" Daß diese Behauptung den Tatsachen nicht entspricht und auch der von 1753–1769 in Stuttgart wirkende Jommelli als „Erfinder" dieses Orchestereffekts nicht mehr ernsthaft in Betracht kommt, hat G. Schünemann zugunsten Corellis endgültig festgestellt[2]). Daß die Zeitgenossen an diesem heute selbstverständlichen Effekt zunächst technisch sehr zu üben hatten, betont ein so sachverständiger Beurteiler wie Joh. Friedr. Reichardt in seinem schon erwähnten Büchlein „Über die Pflichten des Ripien-Violinisten" (1776): „Die mehresten Orchester kennen und üben nur das forte und piano aus, ohne sich um die feineren Grade, um die ganze Schattierung zu bekümmern . . . Schwer ist's, ungeheuer schwer, mit einem ganzen Orchester das zu thun, was einem einzelnen Virtuosen schon so viel Mühe macht. Aber möglich ist's doch: das hat man in Mannheim und Stuttgard gehört!" Daß dies etwas ganz anderes ist als der einzelne Schwellton, wurde bereits gelegentlich Monteverdis (1624) und Pianis *detto des Planes* (1712) betont.

Als mit Max Joseph III. die Wittelsbach-bayerische Linie erlosch und Karl Theodor den bayerischen Kurhut erbte, siedelten Christian Cannabich und sein 1764 zu Mannheim geborener Sohn Karl 1778 mit dem größten Teil der Kapelle ebenfalls nach München über, wo Karl 1800 als Hofmusikdirektor der Nachfolger seines Vaters wurde, aber schon 1806 verschied. Karl Cannabich soll im Violinspiel ein Schüler Friedr. Ecks gewesen sein und darin schon als Kind Hervorragendes geleistet haben. Auch als Tonsetzer war er auf verschiedenen Gebieten tätig. Von den zahlreichen Instrumentalkompositionen, die Eitners Quellen-Lexikon ihm zuschreibt, gehört aber ein namhafter Teil dem Vater an. Übrigens haben sie die Geigenliteratur nur in die Breite bereichert.

Erheblich besser ist es um die sieben Violinkonzerte, zahlreiche Trios und Quartette des 1736 zu Mannheim geborenen Ignaz Fränzl bestellt, der seit 1747 der kurfürstlichen Kapelle angehörte, 1774 zum Konzertmeister, 1790 zum Hofmusikdirektor aufrückte und an der Stätte seines langjährigen Wirkens starb. 1777 schrieb Mozart über den damaligen Konzertmeister nach Salzburg: „Ich hatte das Vergnügen, den H. Fränzl auf der Violine ein Konzert spielen zu hören. Er gefällt mir sehr. Sie wissen, daß ich kein großer Liebhaber von

[1]) Vgl. in dieser Angelegenheit den fünften meiner zehn Aufsätze „Vom Vortrag" im 3. Bd. der Violinschule Joachim-Moser.

[2]) Gesch. d. Dirigierens S. 216 nach dem Zeugnis Maffeis, übers. v. Ulrich König in Matthesons *Critica musica* II 335.

Schwierigkeiten bin. Er spielt schwer, aber man kennt nicht, daß es schwer ist, man glaubt, man kann es gleich nachmachen. Und das ist das Wahre. Er hat auch einen sehr schönen runden Ton; er fehlt keine Note, man hört alles; es ist alles marquirt. Er hat ein schönes *staccato*, in einem Bogen, sowohl hinauf als herab, und den doppelten Triller habe ich noch nie so gehört wie von ihm. Mit einem Wort: er ist meinethalben kein Hexenmeister, aber ein sehr solider Geiger." In dem „baierischen Musik-Lexikon" von Lipowsky (München 1811) wieder heißt es: „Er gehörte unter die ersten Violinspieler seiner Zeit, welche die Kraft des Bogens kannten, und seine Kenntnisse auf dem Griffbrette der Violine beweisen die künstlichen Passagen in den von ihm verfertigten Violin-Concerten, vorzüglich aber die Bildung seines Sohnes Ferdinand."

Ferdinand Fränzl (1770 zu Schwetzingen geboren, 1833 in Mannheim gestorben) machte schon in jungen Jahren mit seinem Vater weit ausgedehnte Konzertreisen, deren eine ihn auch nach Bologna führte, wo er eine zeitlang Padre Martinis Kompositionsschüler gewesen ist. 1789 zum Konzertmeister in München ernannt, erhielt er 1792 eine Berufung als Musikdirektor an das Nationaltheater in Frankfurt a. M. und wurde 1806 Nachfolger Karl Cannabichs an der Münchener Hofoper. Zuvor unternahm er noch im Winter 1802/3 eine Konzertfahrt durch Rußland, über die Spohrs Selbstbiographie (I, S. 47) berichtet: „Der vorzüglichste der damals in Petersburg anwesenden Geiger war ohne Zweifel Fränzl, der Sohn. Er kam eben aus Moskau zurück, wo er zu sechs Concerten für dreitausend Rubel engagirt war. Seine Stellung beim Spiel fiel mir unangenehm auf. Er hält die Violine noch nach alter Methode auf der rechten Seite des Saitenhalters und muß daher mit gebücktem Kopfe spielen ... Dazu kommt, daß er den rechten Arm sehr hoch hebt und die üble Angewohnheit hat, bei ausdrucksvollen Stellen die Augenbrauen in die Höhe zu ziehen. Ist dies nun auch für die meisten der Zuhörer nicht störend, so fällt es einem Geiger doch sehr unangenehm auf ... Sein Spiel ist rein und sauber. Im Adagio macht er viele Läufe, Triller und andere Verzierungen mit einer seltenen Deutlichkeit und Delikatesse. Sobald er aber stark spielt, wird sein Ton rauh und unangenehm, weil er den Bogen zu langsam und zu dicht am Stege führt, und ihn zu sehr auf die Seite drückt. Die Passagen macht er deutlich und rein, aber immer in der Mitte des Bogens, folglich ohne Abwechslung von Stärke und Schwäche." Man muß freilich bedenken, daß diese Sätze auf dem Tagebuch eines erst Neunzehnjährigen fußen. Der ekstatische Schubart wieder schreibt: „Frenzel ist ein Geiger der Liebe; man kann nichts süßeres, einschmeichelnderes hören, als seinen Vortrag und seine Erfindungen. Er ist einer der lieblichsten Violinisten unserer Zeit ... Die von ihm gesetzten Violinstücke gehören unter die besten dieser Art; sie sind zwar nicht brausend und feurig, aber desto tiefgefühlter, inniger und voll von neuen melodischen Gängen ..."

Wahrscheinlich würde sich Schubart in betreff des Tonsetzers Fränzl noch begeisterter geäußert haben, wenn er dessen reifere Kompositionen erlebt hätte. Da er jedoch schon 1791 gestorben ist, kann sein Urteil sich bloß auf jene Arbeiten beziehen, die Ferdinand noch unter dem Einfluß des Vaters anfertigte. Trotzdem darf bereits das *Concerto pour deux Violons* (op. 4), *executé pour la première fois au grand Concert d' amateurs à Mannheim par M. M. Fraenzel: père et fils* als durchaus erfreulich bezeichnet werden. Mit seinen neun gedruckten Solokonzerten hingegen segelte Ferdinand von Nummer zu Nummer immer deutlicher im geigerischen Fahrwasser der zeitgenössischen Franzosen: das achte ist denn auch Baillot, das folgende „seinem Freunde P. Rode" gewidmet. Namentlich des Letzteren elegante Art hat er mit solchem Geschick nachzuahmen verstanden, daß man das neunte Konzert ohne weiteres für eins der besten von Rode halten könnte. Weniger geraten ist ihm das 1. Concertino (op. 13); um so besser das *Concertino en forme de fantaisie* (op. 20) für Violine und Klavier, ein dankbares Vortragsstück für virtuos geschulte Spieler, in dessen Einleitung besonders die Rezitativ-Episoden interessieren. Nahezu ebenso wirkungsvoll sind die *Variations brillantes* op. 25. Die *3 Duos concertants pour deux Violons* wieder können auch heute noch mit Vorteil beim Unterricht verwendet werden. Damit verglichen geben sich Fränzels kammermusikalische Sachen, drei Trios für zwei Geigen und Baß sowie sechs Streichquartette (op. 2 und op. 9) recht trocken: sie stellen konventionelle Gesellschaftsmusik dar, in der die erste Geige stellenweise recht altfränkisch Solo spielt.

Außer seinem Sohne hat Ignaz Fränzl noch einen Mannheimer, den 1786 geborenen Friedrich Wilhelm Pixis zu einem hervorragenden Geiger erzogen, der 1798 während seines Aufenthaltes in Hamburg vorübergehend auch noch der Unterweisung Viottis teilhaft geworden ist. Spohr hörte ihn 1802 zu Königsberg und bemerkt in seinem damals geführten Tagebuch: „Sein Ton ist kraftlos, und der Vortrag ohne Ausdruck. Dabei hat er eine so schlechte Bogenführung, daß er, wenn er diese nicht ändert, nie ein vollkommener Virtuos werden kann. Er faßt den Bogen eine Handbreit vom Frosche und hebt den rechten Arm viel zu hoch. So fehlt ihm alle Kraft im Striche, und die Nuancen von piano und forte fallen bei seinem Spiele ganz fort . . . Die Passagen waren matt und ohne Ausdruck, ja er griff sogar sehr falsch und kratzte zuweilen, daß den Zuhörern die Ohren weh taten . . ." „Auf diese sicher viel zu harten Urteile wird wohl mein Lehrer (Franz Eck) eingewirkt haben, der ein sehr strenger Richter war. Pixis hatte sich, als ich ihn zehn Jahre später in Wien wieder traf, zu einem ausgezeichneten Virtuosen herangebildet und bewährte sich auch als Professor am Conservatorium in Prag als tüchtiger Lehrer des Violinspiels." Er ist dort 1842 gestorben. Pixis scheint nicht viel komponiert zu haben; um so bemerkenswerter ist sein

bei Haslinger verlegtes Erstlingswerk, ein Concertino in A-dur mit Orchester. In seinen technischen Ansprüchen schon fast an Ernst gemahnend, gibt es sich musikalisch frisch und gehört zu den dankbarsten Stücken, welche die Sololiteratur der Geige aufzuweisen hat. Unbegreiflicherweise ist es fast völliger Vergessenheit anheimgefallen.

Der bedeutendste ausübende Künstler aus der älteren pfälzischen Schule ist entschieden der 1745 zu Mannheim geborene Wilhelm Cramer gewesen. Da er jedoch den entscheidenden Teil seines Lebens in London gewirkt hat, soll er erst im englischen Hauptstück besprochen werden. Neben ihm darf man den 1766 zu Mannheim geborenen Joh. Friedrich Eck als den glänzendsten Geiger aus Kurpfalz bezeichnen. In seiner Vaterstadt von Christian Danner, dem späteren Karlsruher Konzertmeister, im Violinspiel ausgebildet, trat er 1780 in die Münchner Hofkapelle ein, wurde 1788 Konzertmeister und bald darauf Kapellmeister an der Oper. 1801 wandte er sich nach Frankreich, wo sich seine Spur verliert; man weiß nur, daß er um 1810 in Bamberg gestorben ist. Ecks Leistungen als ausübender Künstler werden von Reichardt in seiner „Musikalischen Monatsschrift" (1792) folgendermaßen beurteilt: „Er besitzt alles, was zu einem vollkommenen Virtuosen gehört und was jetzt so wenige haben: großen und schönen Ton, vollkommen reine Intonation — was sehr, gar sehr viel heißt —, Vortrag, Ausdruck, Geschmack, ganz außerordentliche Fertigkeit, Festigkeit und Sicherheit. Außer Salomon in London, wie ich ihn 1786 daselbst hörte, hat mir kein Violinist größeres Vergnügen gewährt."

Eck hat sechs Violinkonzerte und eine Concertante (A-dur) für zwei Geigen mit Orchester veröffentlicht. Die ersten beiden Konzerte, in G-dur bzw. E-dur, sind Viotti gewidmet, womit zugleich deren musikalische und geigerische Haltung bestimmt ist; sie stellen mit den Konzerten von Andreas Romberg und Ferdin. Fränzl recht eigentlich die Verbindungsbrücke zwischen Viotti-Kreutzer-Rode und Spohr dar. Die technisch anspruchsvollste Komposition Ecks ist aber die Concertante, die ihr Entstehen wohl dem Zusammenspiel mit seinem Bruder und Schüler Franz verdankt[1]). Sie dürfte bei guter Ausführung noch heute ihre Wirkung tun.

Daß auch der 1774 zu Mannheim geborene Franz Eck, der schon als Jüngling in die Münchner Hofkapelle eintrat und ihr bis 1801 angehörte, ein ganz vorzüglicher Geiger gewesen ist, wissen wir namentlich durch Spohr, der sich im April 1802 dem auf einer Kunstreise nach Rußland Begriffenen für die Dauer eines Jahres als Schüler anschloß. In Petersburg gefiel Eck so sehr, daß ihn die Kaiserin als Solospieler der Hofkapelle mit einem

[1]) Mit ihr hat Joachim seine Künstlerlaufbahn begonnen; am 27. März 1839 spielte er sie mit seinem Lehrer Serwaczyński bei seinem ersten öffentlichen Auftreten im Pester „Adels-Kasino".

Gehalt von 3500 Rubeln verpflichten ließ. Die Herrlichkeit dauerte aber nicht lange: infolge früherer Ausschweifungen wurde Eck geisteskrank und ist 1804 im Straßburger Irrenhaus gestorben. Näheres über diesen zweifellos höchst begabten Geiger, dem nur eine Lebensdauer von knapp 30 Jahren beschieden war, wolle man in der Selbstbiographie von Spohr nachlesen, der dort (S. 22) auch auf die von ihm während ihres Aufenthaltes in Strelitz (Sommer 1802) komponierten drei Violinduette zu sprechen kommt, die später bei Kühnel in Leipzig als op. 3 herauskamen. „Beim Einüben dieser Duetten mit Eck wurde es mir zuerst klar, daß mein Lehrer, wie so viele Geiger der französischen Schule, doch kein durchgebildeter Künstler war; denn so vollendet er auch seine Konzertsachen und einige andere, ihm von seinem Bruder eingeübte Compositionen vortrug, so wenig verstand er es, in den Geist fremder Sachen einzudringen. Es hätte bei diesen Duetten füglich ein Rollentausch stattfinden und vom Schüler dem Lehrer angedeutet werden können, wie sie vorzutragen seien. Auch merkte ich bei einem Compositionsversuch, den Eck machte, daß dieser unmöglich der Componist der Violinconcerte und Quartetten sein könne, die er bisher für eigene Arbeiten ausgegeben hatte. Später erschienen auch die Concerte unter dem Namen des älteren Eck und die Quartetten unter dem Namen des Kapellmeisters Danzi in Stuttgart."

Bevor wir uns von der Mannheimer Schule und ihren unmittelbaren Abkömmlingen verabschieden, sei noch eines Künstlers gedacht, den wir schon im vorausgegangenen Hauptstück flüchtig kennen lernten, des 1711 zu Wien geborenen Ignaz Jakob Holzbauer, der 1751 an Brescianellos Stelle Hofkapellmeister in Stuttgart wurde und, in gleicher Eigenschaft 1753 nach Mannheim berufen, dort bis zu seinem 1783 erfolgten Tode gewirkt hat. Mozart, der gleich am Tage nach seiner Ankunft in Mannheim (auf der Reise nach Paris) das Glück hatte, Holzbauers Hauptwerk „Günther von Schwarzburg" auf der Bühne zu sehen, war sein großer Verehrer. Indessen interessieren uns hier weder Holzbauers Opern und Oratorien noch seine 65 Sinfonien, sondern vor allem die von ihm in reiferen Jahren geschriebenen Kompositionen für Streichinstrumente. Sie stellen ein eigenartiges Mittelding zwischen angeborenem Österreichertum und der Mannheimer Schule dar. Denn während sich Holzbauer in den „anno 1740–50" entstandenen 24 Menuetten für zwei Geigen und Baß noch als vollblütiger Alt-Wiener gibt, lassen seine späteren Werke, namentlich das von Riemann im 15. Jahrgang der Denkmäler bayerischer Tonkunst herausgegebene *Divertimento* für Streichquintette, immer deutlicher die Einflüsse der neuen, von Joh. Stamitz ausgehenden Stilrichtung erkennen; weniger inbetreff der Thematik, die man fast neutral nennen könnte, als hinsichtlich der dynamischen Abstufungen. Volle Unabhängigkeit hat er sich dagegen in einem Konzert für Bratsche bewahrt, die er mit so überlegener Selbstverständlichkeit

behandelt, als ob er sie selber gemeistert hätte; gleichwohl ist anzunehmen daß das leider undatierte Werk im Hinblick auf Stamitzens Söhne als Viola-Spezialisten entstanden sein wird. Undatiert ist auch ein mit der Nummer 8 versehenes *Concerto a 5 del Sig^or Holzbauer*, das ich in einer Abschrift nach dem von der Brüsseler Bibliothek aufbewährten Exemplar besitze. Es steht in G-dur, hat drei Sätze und ist für eine Prinzipalvioline mit Begleitung des Streichorchesters (Baß noch beziffert!) geschrieben. Man könnte es für ein Frühwerk J. Haydns halten, obwohl manches darin auch wieder an den jungen Mozart gemahnt. Das dürfte jedoch dem allgemeinen Zeitstil des damaligen Deutsch-Österreich in Rechnung zu stellen sein. Jedenfalls haben wir es hier mit einem der wichtigsten Marksteine auf dem Entwicklungsweg des Violinkonzerts zu tun, der über Salzburg und Eszterház schließlich doch wieder zu seinem eigentlichen Ausgangspunkt Wien zurückführt. Und man kann nur wünschen, dem fesselnden Stück, das auch an den Virtuosen dankbare Aufgaben stellt — freies Laufwerk bis zur 7. Lage hinauf, Doppelgriffe, Stakkati, Arpeggien und vor allem große Sangbarkeit in dem *Largo e grazioso* überschriebenen D-dur Mittelsatz — auf einem historischen Programm zu begegnen.

Wie Holzbauer ein tonsetzerisches Bindeglied zwischen seiner Heimat und der Kurpfalz darstellt und die Mannheimer bzw. Münchner Geiger Fränzl und Eck die Brücke nach Frankreich hinüber schlugen, so hatten sich vorher schon einige aus Augsburg stammende Künstler der Aufgabe unterzogen, dem seit Abacos Heimgang etwas ins Stocken geratenen Violinspiel am kurbayerischen Hofe wieder aufzuhelfen, indem sie zwecks höherer Ausbildung nach Italien gingen. Zum Teil mochten wohl auch die glänzenden geigerischen Verhältnisse zu Beginn der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Stuttgart diesen Entschluß begünstigt haben.

Wir stoßen da zunächst auf eine Musikerfamilie Namens Cröner, deren Mitglieder im Hauptberuf zumeist tüchtige Vertreter unseres Instruments waren. So der — nach Fétis — um 1718 zu Augsburg geborene Franz Ferdinand Cröner, den Kurfürst Karl Albrecht von Bayern schon 1737 in seine Dienste genommen und dann studienhalber nach Italien geschickt hatte. Nach erfolgter Rückkehr trat er zwar in die Münchner Hofkapelle ein und wurde 1747 nebst Familie sogar geadelt („Reichsedle v. Cr."), in der Hauptsache aber benutzte er die Zeit, während der Bayern von den Österreichern besetzt war, mit seinen Brüdern zu Konzertreisen in aller Herren Ländern. Nach geschlossenem Frieden kehrte er nach München zurück, wurde zum Konzertmeister, später zum Hofmusikdirektor ernannt und ist als solcher 1780 gestorben.

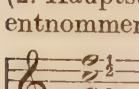
Der beste Geiger in der Familie scheint der 1737 zu München geborene und 1784 daselbst verstorbene Joh. Nepomuk Cröner gewesen zu sein, den sein Bruder Franz Ferdinand erzogen hatte.

Schubart nennt ihn des Kurfürsten von Bayern ersten Konzertmeister und rühmt ihm nach, daß er „ein ungemein guter Ripienist war, sich aber auch als Solospieler auszeichnete: nur machte das zu häufig angebrachte *Tempo rubato* seinen Vortrag muthwillig und nicht schön. Als Konzertmeister übertraf ihn der selige Holzbogen weit".

Joh. Georg Holzbogen (man weiß nicht, wann und wo er geboren wurde) hatte seine höhere Ausbildung im Violinspiel ebenfalls der italienischen Schule zu verdanken: auf Kosten des Kurfürsten Clemens von Bayern ist er längere Zeit in Padua gewesen, um bei Tartini zu studieren. 1762 wird er als Konzertmeister in München genannt, wo er 1775 starb. Burney (a. a. O.) schreibt: „Holzbogen besitzt eine große Fertigkeit in der Hand, zieht einen schönen Ton aus seinem Instrument und hat mehr Feuer als man bei jemand aus der Tartinischen Schule erwartet, welche sich mehr durch Delikatesse, Ausdruck und sehr feinen Vortrag als durch Lebhaftigkeit und Abwechslung auszuzeichnen pflegt." Als ob dergleichen Dinge nicht vom persönlichen Temperament jedes einzelnen abhingen —!

In diesem Zusammenhang muß auch der aus Böhmen oder Mähren stammenden Geigenbrüder Wodička gedacht werden, die in München tätig waren. Als der bedeutendste unter ihnen erscheint Wenzel W., der 1732 als erster Violinist in die Hofkapelle trat, dann zu ihrem Konzertmeister aufrückte und 1774 als solcher in München gestorben ist. Sein aus sechs Solosonaten bestehendes Erstlingswerk tut sich namentlich durch die Geschicklichkeit hervor, mit der er in einigen variierten Menuetten den zwei- und mehrstimmigen Geigensatz melodisch behandelt hat.

Als die bedeutsamste Mittelsperson zwischen süddeutschem und italienischem Violinspiel muß aber der 1719 zu Augsburg geborene Johann Georg Leopold Mozart, der Vater des Großmeisters, angesehen werden. Er ist zwar erst in reiferen Jahren mehrere Male in Italien gewesen, indessen läßt sein für unsern Gegenstand wichtigstes Werk — „Leopold Mozarts hochfürstl. Salzburgischen Vice-Capellmeisters gründliche Violinschule ... Augsburg 1756"[1] — an allen Ecken und Enden erkennen, daß er schon lange vorher mit den Arbeiten der führenden Geigenmeister Welschlands innig vertraut gewesen ist. So ist die Anweisung wie die Finger in der 1. Lage auf die Saiten und das Griffbrett zu setzen sind (2. Hauptstück, § 4, S. 55), Geminianis *Art of playing on the Violin* entnommen; der aus lauter reinen Quarten bestehende Akkord



wird denn auch in der Geigerwelt allgemein „der Geminianische Griff" genannt[2]). Die meisten Exempel auf den Seiten 187—190: „Von der zusammengesetzten

[1]) Seitdem vielfach aufgelegt. Moderner Neudruck von Paumgartner.

[2]) Vgl. dazu meine Ausführungen im Vorwort (S. 10) zum 1. Band der Violinschule von Jos. Joachim und Andr. Moser.

oder vermischten *Applicatur*" stammen wieder aus Kompositionen von Tartini und Locatelli. Bloß auf Seite 240, wo vom *trillo accompagnato* die Rede ist, heißt es: „Ich will ein paar Beyspiele hersetzen, die aus den Stücken eines der berühmtesten Violinisten unserer Zeiten gezogen sind." Klipp und klar auszusprechen, daß damit Tartini gemeint war — Konzerte und die Teufelssonate von ihm —, hielt L. Mozart nicht für nötig — seine Zeitgenossen merkten es ohnehin. Daß sich auch seine Ausführungen über „Das Phänomen des dritten Tones" (S. 191) in der Hauptsache auf das erste Kapitel von Tartinis *Trattato di musica* (1745) stützen, ist bereits im vorausgegangenen Hauptstück gesagt worden.

Diese Feststellungen sollen nicht etwa Mozarts Verdienste um die technische Handhabung unseres Instrumentes und seine methodische Erlernung schmälern, sondern die Klugheit beleuchten, mit der der wackere Mann es verstand, die Meisterwerke der Umwelt den von ihm vertretenen Grundsätzen dienstbar zu machen. War es ihm doch darum zu tun, seine Schüler nicht bloß zu brauchbaren Geigern sondern auch zu tüchtigen Musikern zu erziehen; und hierfür schienen ihm die besten Vorbilder gerade gut genug zu sein. Daß er mit keinem einzigen Notenbeispiel mehr Franz von Bibers gedenkt, der ja von 1675—1704 fast die gleiche Stellung wie er selber bis zu seinem 1787 erfolgten Tode am Salzburger Hofe bekleidet hat, beweist, daß dieser selbst von den ortsansäßigen Musikern schon vergessen war.

Wie aus der Vorrede hervorgeht, lebte Mozart der Meinung, daß seine Schule „die erste Anweisung zur Violin ist, welche öffentlich erscheint". Daß dies ein Irrtum war, beweisen nicht weniger als elf früher publizierte Lehrbücher — sieben ausländische und vier deutsche —, die sich ebenfalls schon mehr oder minder ausführlich mit dem Spiel auf der Geige befassen[1]). Wohl

---

[1]) a) Ausländer:
Gasparo Zanetti *Il Scolaro . . .* (1645);
Christopher Simpson *The division Violist* (1659);
Montéclair *Méthode facile* (1711);
Dupont *Principes de Violon* (1713);
M. Corrette *L'école d'Orphée* (1738);
Geminiani *The art . . .* (1740, aber schon 1731 anonym erschienen)
Tessarini *Grammatica* (1741).
b) Deutsche:
Daniel Speer „Grundrichtiger Unterricht" (1687)
Georg Falcke *Idea boni cantoris* (1688);
Daniel Merck *Compendium musicae* (1695);
J. Fr. Kaspar Majer *Museum musicum*, d. i. „Praktischer Music-Saal" (1732).
Dann besitzt die Bibliothek des Pariser Konservatoriums von dem Violinisten der kaiserlichen Hofkapelle in Wien T. Wodiczka eine *Instruction pour les commençants, et même pour ceux qui veuillent se perfectionner sur le Violon . . . traduit de l'allemand par J. G. Lustiy, organiste à Groningue*, der das Werk auch ins Holländische übersetzt und 1757 bei Olofsen in Amsterdam herausgegeben hat. Es muß demnach ebenfalls schon vor L. Mozarts Violinschule entstanden sein.

aber stellt sein Werk die erste gründliche Violinschule dar: es ist von einer kaum zu überbietenden Anschaulichkeit und schreitet so folgerichtig vom Einfachen und Leichten zum Schwierigeren fort, daß es als Ganzes betrachtet wie eine musikpädagogische Abhandlung im vorausgeahnten Sinne Pestalozzis wirkt. Bis auf einige von den veränderten Zeitläuften bedingten Einschränkungen gilt denn auch heute noch, was Zelter unter dem 22. März 1829 an Goethe schreibt: „Leopold Mozart war ein tüchtiger Musicus; seine Violinschule ist ein Werk, das sich brauchen läßt, so lange die Violine eine Violine bleibt; es ist sogar gut geschrieben."

Da jetzt ein Neudruck des Werkes vorliegt, erübrigt es sich, auf dasselbe näher einzugehen. Hervorgehoben sei jedoch die Schärfe, mit der sich Mozart über die mißbräuchliche Anwendung des Vibrato ausspricht: „... Weil nun aber der Tremolo nicht rein in einem Tone, sondern schwebend klinget; so würde man eben darum fehlen, wenn man jede Note mit dem Tremolo abspielen wollte. Es giebt schon solche Spieler, die bei jeder Note beständig zittern, als wenn sie das immerwährende Fieber hätten ..."

Wer sich für das anderweitige Schaffen L. Mozarts interessiert, der nicht bloß als der Vater seines berühmten Sohnes eingeschätzt werden darf, sondern auch eine Persönlichkeit für sich darstellt[1]), sei auf den von M. Seiffert herausgegebenen neunten Jahrgang der bayerischen Denkmäler aufmerksam gemacht, in dessen zweitem Band eine größere Anzahl seiner Werke für Streichinstrumente abgedruckt ist. Die vorausgeschickte Einleitung liefert überdies auf Grund eines reichen, zum Teil bisher unbekannten Materials ein anschauliches Bild von der Umgebung, in der er nahezu ein halbes Jahrhundert lang gelebt und gewirkt hat, und in der sein im Erscheinungsjahr der Violinschule am 27. Januar geborener Sohn Wolfgang Amadeus Mozart aufgewachsen ist.

Da es sich hier um einen ganz ungewöhnlichen, ja einzig dastehenden Fall handelt, wäre die Frage nicht ohne Reiz, ob Leopold sein Kind gleich von Anfang an nach den Grundsätzen seiner Schule im Violinspiel unterrichtet habe. Wolfgang ist aber auch als Geiger schon in frühester Kindheit in solchem Maße „Züchtling der Natur" gewesen, daß daneben der methodische Gesichtspunkt fast gar nicht in Betracht kommt. Das beweist vor allem der bekannte Brief des Hoftrompeters und Hausfreundes Schachtner

[1]) Besonders in Norddeutschland erfreute sich L. Mozart hohen Ansehens. So berichtet er schon 1753 dem Verleger seiner Violinschule (J. J. Lotter in Augsburg), „daß man gedenket mich als ein Mitglied der (von Lorenz Mizler 1738 zu Leipzig ins Leben gerufenen) correspondierenden Societät musikalischer Wissenschaften zu ernennen." Und 1759 schreibt ihm Marpurg, der Herausgeber der „kritischen Briefe über die Tonkunst": „Die Gesellschaft ist Willens, ihre periodischen Aufsätze in Briefen herauszugeben, und sie wird sich die Freiheit nehmen, ihre Briefe an Personen von Verdienst, Einsicht und Geschmack zu richten. Konnte selbige bey diesem Vorsatze einen glücklicheren Anfang machen als mit Ihnen?"

an das „Nannerl“ (April 1792), worin er Zeugnis ablegt von der fabelhaften musikalischen Frühreife und geigerischen Geschicklichkeit des eben von seiner ersten Kunstreise zurückgekehrten Wunderkindes, das damals „noch nicht die geringste Anweisung in der Violin“ erhalten hatte.

Wie schnell sich Wolfgang trotzdem im „Geignen“ entwickelte, bezeugen die im ersten Band der „Urtext-Ausgabe klassischer Meisterwerke“ von E. Röntgen edierten Sonaten und Variationen für Klavier und Violine, die er im Alter von 7–11 Jahren komponiert hat. Selbst zugegeben, daß an vielen Stellen dieser mehr oder minder durch den in Paris lebenden Schlesier Johann Schobert und den Londoner Bach beeinflußten Früharbeiten[1]) der Vater helfend und glättend eingegriffen haben mag, bleibt es doch immer unbegreiflich genug, wie er damals schon – wenn auch nur im Bereich der drei unteren Lagen – mit Geigenfiguren aufwarten konnte, die seine spätere Hand verraten und ihm dauernd eigentümlich geblieben sind.

Nach der Ende November 1766 erfolgten Heimkehr von der großen Konzertreise, die Leopold Mozart mit Nannerl und Wolfgang im Juni 1763 angetreten hatte, setzte nun aber des Vaters Unterweisung nach seiner „gründlichen Violinschule“ mit solchem Nachdruck und Erfolg ein, daß der Erzbischof den noch nicht Vierzehnjährigen am 27. November 1770 zum Konzertmeister, freilich ohne Gehalt, ernannte. Kurz darauf begab er sich in Begleitung des Vaters auf seine erste, bis Ende März 1771 währende Kunstfahrt nach Italien, die für ihn auch geigerisch bedeutsam werden sollte, da er in Florenz die Bekanntschaft mit Nardini erneuerte, den er jetzt natürlich mit ganz anderem Verständnis hörte als s. Z. in Stuttgart. Dann trat er in ein zärtliches Freundschaftsverhältnis zu dessen Schüler, dem mit ihm gleichaltrigen Knaben Thomas Linley, den wir bereits im vorausgegangenen Hauptstück kennen lernten. In seinem Tagebuch berichtet Burney auf Seite 185: „Vom Tomasius, wie man ihn nennt, und dem kleinen Mozart spricht man jetzt in ganz Italien als von zwey Genies, die die größte Hoffnung geben[2]).“

Zwischen dem 13. August 1771 und dem 13. März 1773 unternahm Mozart mit dem Vater noch zwei weitere Reisen über die Alpen. Sie fanden ihren geigerischen Niederschlag zunächst in dem C-dur-Concertone für zwei Violinen und Orchester, das Wolfgang im Frühjahr 1773 wohl für sich und den am erzbischöflichen Hofe als Sologeiger angestellten Brunetti komponierte, dann in den fünf Violinkonzerten, die im Laufe des Jahres 1775 entstanden

[1]) Vgl. in dieser Hinsicht namentlich *W. A. Mozart, sa vie et son oeuvre de l'enfance à la pleine maturité par Th. de Wyzewa et G. de Saint-Foix.*

[2]) Daß die Reisenden aber in Verona noch mit dem Geiger Locatelli zusammengetroffen seien, wie H. Abert in seiner Mozart-Biographie (I, S. 177) angibt, beruht wohl auf einer Verwechslung mit einem Namensvetter, vielleicht dem nachmaligen Hamburger Opernunternehmer; denn der Violinist ist bereits 1764 zu Amsterdam gestorben.

sind. Daneben gehen mit der „Haffner-Serenade[1])“ noch eine große Anzahl von Kammermusikwerken einher, in denen die Geige eine mehr oder weniger große Rolle spielt. Und nicht zu vergessen: schon am 15. März 1770 hat Mozart in Lodi sein erstes Streichquartett geschrieben.

Aus mehrfachen Gründen darf das *Concertone* Anspruch auf Beachtung erheben; denn wenn auch sein äußeres Gewand die Verwandtschaft mit dem alten *Concerto grosso* noch nicht ganz verleugnet, so pocht dafür an vielen Stellen der Mozartsche Geist schon so deutlich an die Tür, daß man erstaunt aufhorcht. Und gleich im ersten Satz, wenn die beiden Soloviolinen einsetzen, um zumeist kanonisch nach- und miteinander in Wettstreit zu treten — manchmal ziehen sie auch die erste Oboe heran, unter deren Mitwirkung dann ein richtiges dreistimmiges *Concertino* zustande kommt — schwelgt man in Wohlklang. Schöner und edler Klang ist auch das Merkmal des *Andantino grazioso*, während die Sologeigen im abschließenden Vivace-Menuett nur zu kurzen Episoden das Wort erhalten. Überschreiten sie auch noch nirgends die 3. Lage, so kennzeichnet doch die Art ihrer Behandlung schon deutlich den geigerischen Weg, den Mozart alsbald in seinen Solokonzerten gegangen ist.

Da Mozart zunächst längere Zeit wirklich als Konzertmeister in Salzburg amtiert hat, dürfen wir ohne weiteres annehmen, daß die Violinkonzerte für den eigenen Bedarf komponiert worden sind, um damit bei Hofe „Ehre einzulegen“. Das hatte naturgemäß zur Folge, daß er sich in jener Zeit mit besonderem Eifer geigerischen Studien hingab; teils aus Liebe zur Sache, teils aus dem Triebe, sich von seinem Nebenbuhler Brunetti, der übrigens eine ehrliche Haut gewesen zu sein scheint, nicht ausstechen zu lassen. Es entbehrt denn auch nicht eines gewissen Reizes, gerade an Hand der Konzerte seinen Fortschritten im Violinspiel nachzugehen. Denn wie jedes derselben den Vorgänger in einem oder dem anderen Punkte an musikalischer Reife übertrifft, so steigern sich von Werk zu Werk auch die technischen Anforderungen an den Solisten. Und bedenkt man, daß alle fünf innerhalb eines Zeitraumes von nicht ganz neun Monaten entstanden sind — das erste war am 14. April, das letzte am 20. Dezember 1775 fertig —, so darf auch von Mozart gelten, was Schumann in einem Briefe an Joachim (14. Okt. 1853) von Brahms inbetreff der „Steigerung seiner Spielkunst“ sagt: „Er ist imstande, die Erde in wenigen Tagen zu umschiffen.“ Wenn aber Vater Mozart in der Sorge, Wolfgang könnte auf der Reise nach Paris das Geigenspiel vernachlässigen, ihm unter dem 18. Oktober 1777 schreibt: „Du weißt selbst nicht, wie gut du Violin spielt, wenn du nur dir Ehre geben und mit Figur, Herzhaftigkeit und Geist spielen willst, ja, so, als wärest du der

[1]) So benannt, weil sie zur Hochzeit der Elisabeth Haffner, Tochter des Bürgermeisters von Salzburg, im Juli 1776 geschaffen wurde.

erste Violinspieler in Europa," so liest man deutlich zwischen den Zeilen: diese Worte sollten ein Ansporn für den Sohn sein!

Die oft aufgeworfene Frage, auf Grund welcher Vorbilder und Einflüsse sich Mozart schon im Knabenalter jene flüssige geigerische Schreibart anzueignen vermocht hat, der er, das Läuferwesen anlangend, mit geringen Modifikationen zeitlebens treu geblieben ist, läßt sich schon deshalb nicht glatt beantworten, weil wir nicht wissen, an welchen Werken er sich außer seinen und des Vaters Kompositionen herangebildet hat. Denn eigentliche Etuden, wie sie das folgende Jahrfünfzig in so großer Menge hervorbrachte, gab es ja damals noch so gut wie gar nicht. Da aber der Vater, wie dessen Violinschule beweist, mit den Werken Geminianis, Tartinis und Locatellis genau vertraut war, wird dasselbe auch mit den Arbeiten der etwas späteren Italiener Nardini, Ferrari, Pugnani usw. der Fall gewesen sein. Namentlich des letzteren Schüler Luigi Borghi, dessen Passagenwesen, wie erinnerlich, in den Konzerten schon leise an Rode gemahnt, kommt hierbei in Betracht[1]).

Was nun die Mozartschen Konzerte als Kompositionen betrifft, so gerät man bei ihrer Durchsicht immer wieder in Staunen, daß ein Neunzehnjähriger derartige Kunstwerke hat schaffen können. Die ersten beiden, in B-dur bzw. D-dur, sind zwar insofern als für die Aufführung in der Öffentlichkeit verloren zu betrachten, weil ihre Soloparte sich nicht wirksam genug vom Hintergrund des Orchesters abheben, also dem Darsteller nur wenig äußerlichen Erfolg verbürgen; gegen ihren musikalischen Wert ist damit natürlich nichts gesagt. Dagegen erfreuen sich die folgenden drei Konzerte einer stetig zunehmenden Beliebtheit bei Spielern und Hörern; das in G-dur namentlich um seines lieblichen Mittelsatzes willen – H. Marteau besonders trug ihn früher wunderbar vor –, die beiden letzten gehören heute in ihrer Gesamtheit zum eisernen Bestand aller ernsthaften Geiger. Das ist hauptsächlich jenem Künstler zu verdanken, der sie aus ihrem langjährigem Todesschlaf zu neuem Leben erweckt hat: Joseph Joachim. Er ist der erste gewesen, der im 19. Jahrhundert wieder ein Mozartsches Konzert öffentlich spielte, und zwar am 5. Dezember 1863 in einem Abonnementskonzert der königlichen Kapelle zu Hannover das in A-dur. Vorausgegangen war aber schon am 3. März 1860 die *Sinfonie concertante* für Violine und Viola, zu deren Vortrag er sich mit seinem damaligen Quartettbratschisten C. Eyert vereinigt hatte. Lehrreich dafür, daß selbst Joachim diesen köstlichen Stücken zunächst keine Publikumswirkung zutraute, ist seine briefliche Äußerung (Aug. 1857) an Clara Schumann: „Ich habe mir dort (in Frankfurt a. M. bei André) das Mozartsche Violin-Conc. gekauft, und eine *Symphonie-Concertante* für Violine und Viola; beides in Es-dur, aber leider ist beides nicht so, daß es einen Ver-

[1]) Dagegen scheiden die Jugendarbeiten Viotti's, auf die Abert (a. a. O.) in diesem Zusammenhang hinweist, aller Wahrscheinlichkeit nach aus.

gleich mit den Klavier-Concerten zuläßt. Natürlich fehlt es nicht an Einzelheiten, die vom Ursprung Zeugnis geben, aber öffentlich kann man das Violin-Concert nicht gut spielen. Uns natürlich, die wir Mozart ja im ganzen als eine musikalische Gottheit empfinden, ist jedes Teilchen von ihm als solches schon interessant und lieb, aber es wäre ungerecht, ein Publikum danach zu behandeln. Das hält sich an die Noten, die's im Augenblick zu hören bekommt." Joachims Bedenken steigerten sich schließlich bis zu völliger Ablehnung der Echtheit des Es-dur-Violinkonzerts, von dem überdies, im Gegensatz zu den anderen, kein Autograph bekannt ist. Er fand damit in Ernst Rudorff einen Gesinnungsgenossen, der seine Zweifel im Revisionsbericht zur Gesamtausgabe von Mozarts Werken (Serie XXIV, Suppl. Nr. 19) ausführlich begründet hat[1]).

Eine besondere Bewandtnis hat es mit dem von Albert Kopfermann 1907 bei Breitkopf & Härtel zum erstenmal herausgegebenen „7. Violinkonzert (D-dur) von W. A. Mozart". Das nun verschollene Autograph mit dem Datum *Salisburgo li 16 di Luglio 1777* soll sich dereinst im Besitze Habenecks befunden haben, der jedoch Eug. Sauzay, dem Schwiegersohn Baillots, eine Abschrift gestattete. Nach einer zweiten Kopie, früher dem Wiener Sammler Alois Fuchs gehörig, seit 1878 auf der Berliner Staatsbibliothek, hat Kopfermann das Konzert ediert. Unmittelbar vor und nach den ersten Aufführungen — jetzt wird es fast gar nicht mehr gespielt — ist viel über Wert und Echtheit des Stückes geschrieben worden[2]). Trotz aller Argumente, und unter diesen ist besonders der Hinweis gewichtig, daß das Schlußrondo ein gavottenartiges Thema enthält, das sich unter den von Mozart zu der Noverreschen Balletpantomine *Les petits riens* von 1778 beigesteuerten Stücken befindet, sträubt sich aber sowohl mein musikalisches Gefühl wie meine geigerische Einsicht, es als ein Werk des Salzburger Meisters anzuerkennen. Zwar die Ausstellungen, die manche Fachleute an gewissen Doppelgriffen und an der hohen Lage vieler Passagen machen, sind insofern gegenstandslos, als Tartini und seine Schüler in dieser Hinsicht schon weit größere Anforderungen gestellt haben; viel eher befremdet die Art des Geigensatzes, die so ganz und gar unmozartisch ist. Es steht zu vermuten, daß das Stück von einem jener Mannheimer Violinkomponisten um Ign. Holzbauer und Christian Cannabich her-

[1]) Im *Bulletin de la societé „Union musicologique" (2me anneé, 1me fascicule)* ist aber Georges de Saint Foix wieder sehr energisch für die Echtheit des *Dernier Concerto pour Violon de Mozart* eingetreten.

[2]) So u. a. 1907 im 2. Novemberheft der „Musik" von Ernst Lewicki, welcher meint, es werde „in Zukunft als das Hauptstück Mozartischer Violinvirtuosität zu gelten haben"; von Kopfermann selbst in den „Mitteilungen für die Mozart-Gemeinde in Berlin" (3. Folge, 2. Heft, November 1907) und von Alfred Heuß in der „Zeitschrift der JMG." (9. Jhrgg., Heft 3); endlich hat E. Lewicki in den „Mitteilungen der Mozartgemeinde" 1920 nochmals dazu Stellung genommen. Vgl. aber auch H. Aberts Ausführungen in seiner Mozart-Biographie (I, S. 512ff.).

rührt, die in ihren Arbeiten schon so stark von Gaviniés beeinflußt waren, daß man sie geradezu deutsche Französlinge nennen könnte, in erster Linie Carl und Anton Stamitz. Jedenfalls ist in Angelegenheiten des Werkes noch nicht das letzte Wort gesprochen.

Während Mozart in den ersten Wochen nach seiner Abreise von Salzburg noch öfters von seinen Erfolgen als Geiger berichtete, ist merkwürdigerweise seit der Ankunft in Mannheim weder von seinen Konzerten noch seinem Violinspiel mehr die Rede, obzwar er wußte, daß er dem Vater kaum eine größere Freude bereiten konnte als durch Mitteilungen darüber. Hatte dieser doch noch am 7. Oktober 1777 an den Sohn geschrieben: „So oft ich nach Hause gehe, wandelt mir eine kleine Melankoly zu, denn wenn ich mich dem Hause nähere, glaube ich immer, ich müsse dich Violin spielen hören." Offenbar war aber Wolfgang in Mannheim, wo damals so viele Geigenvirtuosen lebten wie kaum an einem anderen Orte, zu der Einsicht gelangt, daß man, um es mit diesen erfolgreich aufnehmen zu können, tagtäglich einige Stunden gewissenhaft üben müsse. Da er jedoch nicht gesonnen war, seine Zukunft auf das Violinspiel zu gründen, sondern auf die Komposition, so geriet jenes naturgemäß ins Hintertreffen. Anscheinend hat er sich erst in Salzburg wieder ernsthaft damit beschäftigt, als er sich anschickte, die konzertante Sinfonie für Violine und Viola zu schreiben, die wahrscheinlich im Herbst 1779 fertig geworden ist. Er hat mit ihr die Literatur unseres Instruments um eines der schönsten und dankbarsten Stücke bereichert. Sie nimmt aus verschiedenen Gründen eine Ausnahmestellung ein: erstlich weist die Partitur durchwegs zwei Ripienobratschen auf, was einen ungemein saftigen Klang des Streichorchesters bewirkt; zweitens hat der Komponist es sich nicht verdrießen lassen, die dazu gehörigen Kadenzen selber zu verfassen, was wieder darauf schließen läßt, daß ihm an dem Werke viel gelegen war; drittens ist die Prinzipal-Viola mit dem Vermerk *Si accorda un mezzo tono più alto* versehen. Nicht nur hebt sich die um einen halben Ton höher eingestimmte Solobratsche dadurch noch deutlicher von dem Klang der Sologeige ab, sondern ihr Part in D-dur ist auch leichter zu spielen als in Es-dur, zumal sich dabei die leeren Saiten gebrauchen lassen. Heutige Bratschisten freilich verzichten aus Intonationsgründen lieber auf die Erleichterung als daß sie ihr Instrument umstimmten; dies um so mehr, weil zur Erreichung des vom Autor beabsichtigten Klanges auch eine dünnere Besaitung erforderlich ist.

Seit der dauernden Ansiedlung in Wien, die von seinem endgültigen Bruch mit dem Salzburger Erzbischof (Ende Juni 1781) an zu datieren ist, hat Mozart nur noch ein Solo-Violinstück, das liebenswürdige „Rondeau zu einem Concert für Brunetti" geschrieben (Anfangs April 1781). Auch wissen wir, daß er sich seitdem nicht mehr als Geiger „produzierte", sondern sich nur noch hier

und da an privaten Kammermusiken als Bratschist beteiligte „falls kein besserer da war". Diese Zurückhaltung hat jedoch sein Verhältnis zu unserem Instrument nicht nur nicht abgeschwächt, sondern es, wie seine reichverzweigte Kammermusikliteratur lehrt, von Jahr zu Jahr noch immer vertieft; das zeigt die Plastik des Passagenwesens wie die zunehmende Sangbarkeit. Wem der Begriff des „singenden Allegros" durch Mozarts reifere Klavier-Violinsonaten, durch das 1788 entstandene Streichtrio in Es-dur und die späteren Quartette noch nicht voll aufgegangen ist, dem müssen jedenfalls die g-moll-Sinfonie und die herrlichen Streichquintette aus Mozarts letzten Lebensjahren darüber die Augen öffnen. Hat doch, den einzigen Schubert vielleicht ausgenommen, kein anderer die Streichinstrumente selbst in den Nebenstimmen so „sangbar" behandelt wie er. Angesichts dieser Sachlage ist nicht eindringlich genug vor der törichten, leider weit verbreiteten Auffassung zu warnen, die in Mozart bloß eine Vorstufe zu Beethoven sehen will: seine reifen Arbeiten sind in ihrer Art gerade so vollendete Meisterwerke wie die besten Beethovenschen und stehen ihnen an Kunstwert in keiner Weise nach!

Die Wiener Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts, an der die Geige beteiligt ist, wird 1707 bedeutsam durch die sieben Orchestersuiten des *Concentus musico-instrumentalis* . . ."[1]) des 1660 zu Hirtenfeld in der Steiermark geborenen Joh. Jos. Fux eröffnet, der 1741 als kais. Oberkapellmeister in Wien gestorben ist. Um seiner Vokalkompositionen willen wird er manchmal „der österreichische Palestrina" genannt; überdies steht sein berühmtes Schulwerk, der 1725 in lateinischer Sprache erschienene *Gradus ad Parnassum* (1742 von L. Mizler ins Deutsche übertragen) bei Lehrern des strengen Kontrapunkts heute noch in hohem Ansehen. Außerdem hat Fux noch über drei Dutzend *Sonate a 3* geschrieben, meist für zwei Geigen, Violoncell und Orgel, manche auch für eine Viole, ein Violoncell oder Fagott. Als Kunstwerke „in fugierhafftem Stil" stehen diese Arbeiten hoch im Kurs, in spieltechnischer Hinsicht stellen sie aber nur sehr bescheidene Anforderungen. Ähnlich altertümlich wie dieser Schüler Schmelzers wirkt Georg Reutter der Ältere (1651 zu Wien geboren, seit 1715 erster Kapellmeister am Stephansdom, 1738 in Wien gestorben) in seinem *Ricercare a 4*. Sein Sohn Joh. Georg Reutter hingegen (geboren 1708 zu Wien, seit dem Tode Fuxens und Caldaras neben Predieri zweiter Hofkapellmeister, 1772 in Wien gestorben) schloß sich in seinen Instrumentalsachen, wie die im Besitz der Wiener „Musikfreunde" befindlichen Sinfonien und Sonaten erkennen lassen, mehr der Schreibweise Caldaras an, ohne sie aber an Wohlklang zu erreichen. Er war es, der 1740 den jungen Haydn nach Wien brachte und unter die Sängerknaben der Stephanskirche einreihte.

[1]) In den Österr. Denkmälern XXIII 2 neu gedruckt.

Wie allerwärts in deutschen Landen lag auch in Wien die Pflege des virtuoseren Geigenspiels nach wie vor hauptsächlich in den Händen italienischer Künstler. Die bedeutendsten unter ihnen kennen wir bereits: Nicola Matteis den Jüngeren, Angelo Ragazzi und Giov. Antonio Piani *detto des Planes*. Neben ihnen waren freilich zu Fuxens Lebzeiten auch schon einige tüchtige Geiger deutschen Namens in der Hofkapelle angestellt; so mehrere Angehörige der Musikerfamilie Timmer und jener Joh. Otto Rosetter, der in erster Linie als der Lehrer Georg Czarths und mutmaßlich auch Franz Bendas in Betracht kommt. Wie denn überhaupt der Zuzug böhmischer und mährischer Künstler nach Wien nicht eben zum Schaden der dortigen Musikverhältnisse dauernd wuchs. Denn wie s. Z. die Benda, Czarth, Wodiczka usw. hinaus „ins Reich" gezogen waren, um slawisches Musikantenblut mit deutscher Art zu vermählen, so ist der prickelnde Reiz und das temperamentvolle Wesen der Wiener Instrumentalkomposition nicht zum wenigsten auf jene eigentümliche Mischung von deutsch-österreichischer Innigkeit und Heiterkeit (die Ländler, Schleifer und Steirischen der deutschen Alpenländer) mit slawischer, später auch magyarischer Volksmusik zurückzuführen, die noch bei dem in Wien ansäßigen Hanseaten Johannes Brahms so köstliche Früchte zeitigen sollte.

Von den vorklassischen Tonsetzern, in deren Instrumentalwerken der Einschlag der österreichischen Volksmusik besonders stark zu spüren ist, seien hervorgehoben der auch als Gambist ausgezeichnete Franz Tuma (1704–1774), dann der Klaviervirtuose G. Chr. Wagenseil (1715–1777), der Organist G. M. Monn (1717–1777), und der Hofballettdirigent Josef Starzer (1727–1787). Nur der letzte war auch ein vortrefflicher Geiger; sie alle aber[1]) haben die technische Entwicklung des Violinspiels kaum wesentlich gefördert. Höchstens dle feinen Quartett-Divertimenti Starzers verraten den geigerischen Fachmann.

Das anschaulichste Bild von dem musikalischen Getriebe in Wien um die Mitte des 18. Jahrhunderts liefert uns die schon mehrmals herangezogene „Lebensbeschreibung" des 1739 zu Wien geborenen Karl Ditters von Dittersdorf, die er „seinem Sohn in die Feder diktiert" hat. Sie ist um so wichtiger, als ihr Verfasser selbst in jüngeren Jahren einer der besten Violinvirtuosen seiner Zeit gewesen ist und zumeist aus persönlicher Erfahrung berichtet. Jeder Musikfreund sollte das anmutige und humorvolle Büchlein gelesen haben[2]).

Nachdem Ditters über die geigerischen Anfänge hinaus war, nahm ihn der damals in Wien Hof haltende Prinz Jos. Friedr. von

[1]) Auswahl ihrer Werke in Denkmäler der Tonkunst in Österreich XV 2 u. XIX 2. Über Wagenseils Bedeutung für die Entwicklung der Sinfonie vgl. Sondheimer in Zs. f. MW. III 83.

[2]) 1909 von Edgar Istel in Reclams Universal-Bibliothek als „Autobiographie" Dittersdorfs etwas gekürzter neugedruckt, also leicht zugänglich.

Hildburghausen, k. k. Feldmarschall, als Musikpagen an und ließ ihn in wahrhaft väterlicher Weise sorgfältig erziehen. Da der Prinz sich eine wohlbesetzte Privatkapelle hielt, „die an Proben- und Konzerttagen durch eine beträchtliche Anzahl der gewähltesten Orchesterspieler verstärkt wurde, war es kein Wunder, wenn unsere Akademien in ganz Wien für die besten anerkannt wurden", heißt es in der „Lebensbeschreibung". Die kaiserlichen Hofkapellmeister Gluck und Bonno sowie viele andere Künstler von Rang waren Hausfreunde des Prinzen. „Bey den Akademien, von welchen immer des Abends vorher eine Probe gehalten wurde, damit alles, besonders neue Sachen, recht ordentlich und akkurat gehen sollte, setzte sich Gluck mit der Violine *à la tête*."

Das Wichtigste aber war, daß der Knabe durch des Prinzen Güte in der Person eines gewissen Trani einen geradezu idealen „Lehrmeister auf der Violine" erhielt: „Ich kann in Wahrheit sagen, daß dieser Mann sich meine musikalische Bildung mit allem Eifer angelegen seyn ließ." Während des Aufenthaltes Ferraris in Wien war Trani dessen Busenfreund geworden: „Überall, wo Ferrari sich hören ließ, mußte er akkompagnieren. Das wirkte so auf ihn, daß er sich Ferraris Methode, Fingersatz, Strich und Vortrag ganz zu eigen machte. Zur Dankbarkeit für das vielfältige Akkompagniren erlaubte Ferrari ihm, seine schönsten Konzerte und Sonaten abschreiben zu dürfen. Ungeachtet Trani schon einige Jahre nicht mehr Solo spielte, hatte er doch die Gabe, seinen Schülern das beyzubringen, was er selbst nicht mehr auszuüben vermochte. So kam es denn, daß ich die Ferrarischen Stücke ganz nach dem Geschmack ihres Schöpfers spielen lernte, weshalb mich manche Wiener im Scherz Ferraris kleinen Affen nannten . . ." „Trani ließ mich allemal, wenn ich mein Konzert mit aller Präzision vorzutragen gelernt hatte, dasselbe noch einmal auf drey Saiten spielen (für den Fall, daß während der Aufführung die Quinte risse), und diese Übung ist mir in meiner Virtuosenlaufbahn späterhin sehr oft zu Statten gekommen."

Nachdem der Prinz 1761 seine Wiener Kapelle abgedankt hatte, trat Ditters als erster Violinist und Sologeiger in das kaiserliche Orchester ein; anderthalb Jahre später unternahm er dann in Glucks Gesellschaft eine Reise nach Italien, auf der er die Welschen in Erstaunen setzte, daß auch eine *tartaruga tedesca* (deutsche Schildkröte) so gut Violine spielen könne. Von seinem ersten Auftreten nach der Rückkehr erzählt er: . . . „Ich spielte mein neues Konzert, dessen erstes Allegro keine sehr großen Schwierigkeiten enthielt. Im darauf folgenden Adagio befliß ich mich, dasselbe in der Singart des im Adagio und hauptsächlich im *Rubbamente di Tempo* vortreflichen Kastraten Potenza, den ich in Bologna öfter gehört hatte, vorzutragen. Um aber den Zuhörern doch auch zugleich zu zeigen, daß ich im Stande sey Schwierigkeiten zu exekutiren, hatte ich das Finale mit sehr schwer scheinenden aber doch gut in der Hand

liegenden Passagen hinlänglich gepfeffert. Dies überraschte das Publikum so sehr, daß keine Hand war, die nicht Beyfall klatschte; und mit einer Stimme schrie alles überlaut: *Finale da capo*! *Finale da capo*! — Durch diesen Beyfall aufgemuntert, wiederholte ich das Finale in einem noch rascherem Tempo, spielte es mit der größten Fertigkeit, und bey der letzten Kadenz fiel ich in ein Cappriccio, gieng durch Arpeggios in verschiedene Töne (Tonarten), aus denen ich mich wieder herauswand und schloß mit einem Doppeltriller, den man von mir noch nie gehört hatte. Kurz, ich hatte das Glück, den Lolli aus dem Sattel zu werfen, und in Wien erscholl der allgemeine Ruf: Lolli erregt Erstaunen, Ditters erregt es auch, spielt aber zugleich fürs Herz."

Wie alle namhafteren Tonsetzer jener Zeit, die einem Orchester vorstanden, hat auch Dittersdorf eine Menge von Instrumentalwerken geschrieben. Bis auf seine famose komische Oper „Der Doctor und der Apotheker" (Wien 1786) die sich die Welt eroberte, und die sechs bei Artaria erschienenen Streichquartette, von denen das in Es-dur auch heute noch öfters gespielt wird[1]), sind seine Kompositionen heute von den Programmen verschwunden. Ein erheblicher Teil, darunter leider die meisten seiner Violinkonzerte, ist verloren gegangen[2]). Rein musikalisch braucht der Verlust wohl nicht allzu tragisch genommen zu werden, denn bei aller Flüssigkeit und hübschen Erfindung greift Dittersdorf doch nirgends tief. Wohl aber wäre es von hohem Interesse, die Art des Violinvirtuosen Dittersdorf etwas genauer kennen zu lernen als dies nach den wenigen erhaltenen Vorlagen möglich ist. Im Breitkopfischen Supplement-Katalog von 1776/77 waren sogar drei Konzerte für Viola von ihm angezeigt.

Seinen Großwardeiner Konzertmeister und Nachfolger Wenzel Pichl nennt Dittersdorf zwar seinen „lieben Busenfreund", behandelt ihn aber künstlerisch etwas geringschätzig. Das wirkt auffällig, da der 1741 zu Bechin in Böhmen Geborene ein hervorragender Geiger und tüchtiger, fruchtbarer Tonsetzer gewesen ist. Nach eigener Angabe hat er gegen 700 Werke verschiedenster Art komponiert, wovon nur ein Bruchteil gedruckt worden ist; denn als der seit 1775 in den Diensten des zu Mailand residierenden Erzherzogs Ferdinand stehende Künstler vor den Franzosen, die 1796 die Lombardei eroberten, die Flucht ergriff, ließ er in der Eile neben allen Habseligkeiten auch seine noch ungedruckten Arbeiten liegen und bekam sie nie wieder zu sehen. Seitdem war Pichl als Violinist am Hoftheater in Wien tätig und

[1]) Kleine Studienpartituren bei Eulenburg. Sechs seiner Metamorphosensinfonien hrsg. v. J. Liebeskind bei Gebr. Reinecke (Leipzig), andere Sinfonien hrsg. v. H. Kretzschmar bei Breitkopf & Härtel.

[2]) Vgl. die „Dittersdorfiana" von Carl Krebs (Berlin 1900) mit ihrem sehr wertvollen Kommentar der „Lebensbeschreibung" und einem thematischen Verzeichnis der Werke, soweit sie dem Verfasser zurzeit seiner Publikation bekannt und zugänglich waren.

ist dort nach Gerber im Januar 1805 während eines Konzerts tödlich vom Schlag gerührt worden.

Auch Pichls Sinfonien, Kammermusikwerke und Konzerte sind über den gleichartigen Kompositionen der großen österreichischen Klassiker völliger Vergessenheit anheimgefallen; nur seine für die Violine allein geschaffenen Arbeiten werden von Geigern, die sie kennen, noch mit Recht geschätzt, denn sie gehören zu den besten überhaupt. Vor allem je zwölf Caprizen op. 19 und op. 21, *6 fughe con 1 Preludio fugato* op. 41 und die Nardini gewidmeten *100 Variazioni sulla scala del Basso fermo per esercizio di Violino . . . Napoli 1787.* Die Etuden kann man denen von Fiorillo als mindestens ebenbürtig an die Seite stellen, nur sind sie ihrer großen Ausdehnung wegen zu anstrengend und deshalb gefährlich für den rechten Arm; die Fugen wieder lassen sich als besonders geeignete Vorstudien zu den Bachschen verwenden. Die 100 Veränderungen zeugen zwar von erstaunlicher Kombinatorik in der Erfindung stets neuer Tonfiguren über der absteigenden A-dur-Skala — vom Einfachsten ausgehend, steigern sich die Schwierigkeiten, bis schließlich das ganze geigentechnische Rüstzeug der damaligen Zeit zur Anwendung gelangt —, aber in ihrer Gesamtheit wirkt die Hundertschaft doch ermüdend, zumal da man aus der Tonart A-dur gar nicht herauskommt.

Daß Pichl, wie Wasielewski angibt, im Violinspiel ein Schüler Dittersdorfs gewesen sei, beruht auf einem Irrtum; wohl aber scheint dies der 1739 zu Nechanitz in Böhmen geborene und 1813 in Wien gestorbene Joh. Bapt. Vanhall eine Zeitlang gewesen zu sein. Auf allen Gebieten der Instrumentalkomposition mindestens ebenso fruchtbar wie Dittersdorf und Pichl, hat er mit ihnen das gleiche Schicksal geteilt: mit Ausnahme seiner Geigenduette, die hie und da noch zur Übung im Zusammenspiel benutzt werden, sind seine übrigen, ehedem sehr viel aufgeführten Werke jetzt tot und vergessen.

Ebenso die Arbeiten seines Zeitgenossen Franz Lamotte (geb. um 1752 wahrscheinlich in Wien, und dort 1781 als Mitglied der Hofkapelle gestorben); nur daß dieser „übersprudelnde Violinspieler" (C. F. Pohl) ein ausgezeichneter Virtuose gewesen sein muß, der 1769 in Paris selbst mit einem Jarnowitsch um die Palme ringen durfte. In seiner „Geschichte des Concertwesens in Wien" teilt E. Hanslick einen Bericht des „Wienerischen Diariums" über die musikalische Akademie mit, die 1766 „der unlängst hierher gekommene 13jährige Virtuos auf dem Violin Herr La Motte, insgemein der junge Engländer genannt[1]), auf der hiesigen Schaubühne nächst der k. k. Burg gab und sich zum großen Vergnügen zahlreicher Zuhörer mit verschiedenen

[1]) Der ihm von der Wiener Zeitung gegebene Beiname „Der junge Engländer" rührt daher, daß ein industriöser Engländer den Knaben von seiner Mutter durch Kauf an sich gebracht hatte, dessen frühes Talent bilden ließ und auf Reisen eigennützig für sich verwerthete." (Hanslick.)

Concerten und Soli hat hören lassen." Es ist derselbe Künstler, von dem Mozart noch 1783 an den Vater nach Salzburg schrieb, daß „die Wiener sein *Staccato* nicht vergessen können".

Dittersdorf erzählt in seiner „Lebensbeschreibung" etwa zum Jahre 1764: „Den Rest des Sommers und den folgenden Winter brachte ich, außer meinen Dienstgeschäften, in öftermaliger Gesellschaft des liebenswürdigen Joseph Haydn zu ... Ueber jedes neue Stück, das wir von andern Tonsetzern hörten, machten wir unsere Bemerkungen unter vier Augen, ließen jedem, was gut war, Gerechtigkeit wiederfahren, und tadelten, was zu tadeln war."

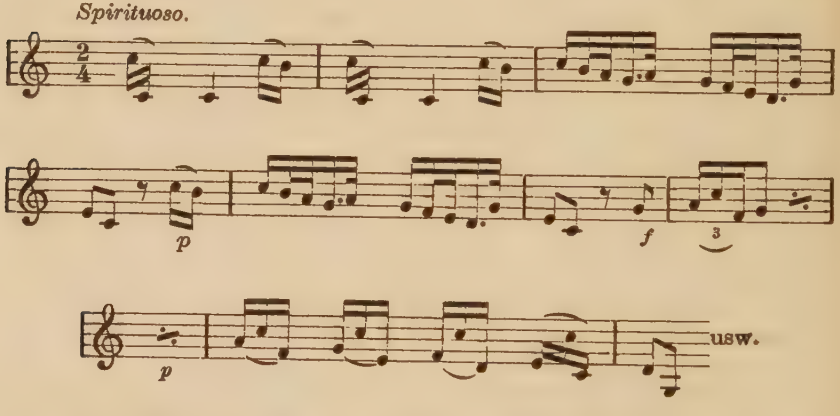
Der um sieben Jahre ältere Joseph Haydn – er ist am 1. April 1732 zu Rohrau an der Leitha geboren und den 31. Mai 1809 in Wien gestorben – scheint auf den Violinspieler Dittersdorf, den er schon durch Porpora kennen gelernt hatte, als er noch in dessen Gesangsstunden begleitete, große Stücke gehalten zu haben; wie es um seine Meinung über den Tonsetzer bestellt war, wissen wir nicht. Vielleicht hat er bei der geigerischen Einkleidung von Haydns frühesten Streichquartetten (seit 1755) in ähnlicher Weise Pathe gestanden wie nachmals Luigi Tomasini in Esterház bei den späteren. Denn wenn Haydn wie alle Komponisten jener Zeit auch auf den Streichinstrumenten gründlich Bescheid wußte, so beherrschte er die Geige doch nicht in dem Grade wie etwa seine Freunde Mozart und Dittersdorf. Es gibt eben in seinen Divertissements, Kassationen, Quartetten, Trios, Duos und Violinkonzerten Figuren die Hülle und Fülle, auf die nur ein Geiger von Fach verfällt.

Daß Haydn vorübergehend Musikdirektor beim Grafen Morzin zu Lukawec in Böhmen war, wissen wir bereits; er hat dort 1759 seine erste Sinfonie (D-dur) geschrieben. Infolge der Auflösung der gräflichen Kapelle eine Zeitlang ohne Amt, erhielt er 1761 vom Fürsten Paul Anton Eszterházy einen Ruf als zweiter Kapellmeister nach Eisenstadt in Ungarn. Das dortige Orchester bestand zwar anfänglich aus bloß 16 Personen, wurde jedoch beim Regierungsantritt des Fürsten Nikolaus Joseph (1762) auf 30 Köpfe gebracht, unter denen sich hervorragende Künstler befanden.

Erster Kapellmeister war der 1695 geborene und 1766 zu Eisenstadt gestorbene Gregorius Joseph Werner. Er muß ein tüchtiger Musiker gewesen sein; denn 1804 erschienen bei Artaria & Co. in Wien „VI Fugen in Quartetten auf zwey Violin, Viola und Violonzell von G. J. Werner, weyland Kapellmeister S. D. des Fürsten N. Esterhazy. Aus besonderer Achtung gegen diesen berühmten Meister neu herausgegeben von dessen Nachfolger J. Haydn." Daß er zugleich aber auch ein wunderlicher Kauz war, zeigt sein „Neuer und sehr curiosmusikalischer Instrumental-Kalender, Parthien-weiß mit 2. Violinen und Basso in die zwölff Jahres-Monath eingetheilet, und nach eines jedwedern Art und Eigenschafft mit Bizzarien und seltzamen Erfindungen heraus-

gegeben durch Gr. J. Werner . . . Augspurg . . . J. J. Lotter's seel. Erben . . .“ (1748). Die mancherlei hineingeheimnisten Spielereien deuten auf den Humor eines V. Rathgeber, L. Mozart, Seb. Sailer, sodaß er wohl auch ein Schwabe gewesen ist.

Der ganze Kalender enthält keine Doppelgriffe und weist nur wenig Strichangaben auf; alles ist bequem in den drei unteren Lagen auszuführen. Weit ernster und musikalisch bedeutsamer geben sich die *Symphoniae sex senaeque sonatae, priores pro camera posteriores pro cappellis usurpando a 2. Viol. et Clavichordio* (Eißenstadt a. d. Leitha; ohne Datum). Auch die geigentechnischen Ansprüche sind größer; so hat es die erste Violine gleich zu Anfang der *Symphonia prima* mit folgenden Kniffligkeiten zu tun:



Von den Künstlern, die Haydn in Eisenstadt vorfand, erwies sich alsbald der 1741 zu Pesaro geborene Violinspieler Aloysio Lodovico Tomasini als der für ihn bedeutsamste. Fürst Paul Anton hatte ihn s. Z. in Italien gehört und war von den Fähigkeiten des Knaben so entzückt, daß er ihn 1757 als Kammerdiener engagierte und nach Eisenstadt mitbrachte. In den Kreisen der österreichischen, ungarischen und böhmischen Magnaten war es nämlich fast zur Regel geworden, nur solche Personen in ihre Dienste zu nehmen, die ein Instrument verwendbar spielen konnten, so daß Kutscher, die ein vorzügliches Waldhorn bliesen, ebensowenig zu den Seltenheiten gehörten wie etwa ein Koch, der sich auf dem Violoncell auszeichnete. Auf Haydns Vorstellungen beim Fürsten ist es wohl zurückzuführen, daß Tomasini von 1761 ab nur noch als Violinist in der Kapelle beschäftigt wurde, zu deren Konzertmeister er aufrückte. 1775 ließ er sich in Wien auch als Solist hören und wurde 1802 zum Direktor der Kammermusik in Eszterház ernannt, wo er 1808 gestorben ist. Er hinterließ zwei geigende Söhne die 1796 ebenfalls in das Eszterházysche Orchester eingetreten waren. Der ältere, Luigi Tomasini, wurde später Konzertmeister

in Neu-Strelitz, nachdem er 1812 als erster in Berlin das Beethovensche Violinkonzert gespielt hatte. Wenn aber Eitner in seinem Quellen-Lexikon meint, er wäre seit 1814 verschollen, so beruht dies auf einem Irrtum: er hat noch lange in der mecklenburgischen Residenz gewirkt; ein Enkel von ihm ist noch zu Anfang der Neunziger des verflossenen Jahrhunderts mein Schüler im Violinspiel gewesen und dann Kammermusiker in Neu-Strelitz geworden. Lodovicos jüngerer Sohn, Antonio Tomasini, nach Pohl 1775 geboren und 1824 gestorben, wurde 1811 Führer der zweiten und 1820 der ersten Geigen in Eszterház.

Aloysio Lodovico, der mit Haydn zeitlebens aufs innigste befreundet war, hat fraglos nicht nur geigerische, sondern auch tonsetzerische Vorzüge ins Feld zu führen gehabt, wie *3 Duos concertants per 2 Violini* und *6 Divertimenti a Quadro* beweisen. Während es mit den Geigenduetten, die dem Grafen Moritz von Fries gewidmet sind, mehr auf virtuosen Glanz abgesehen ist — namentlich der erste Violinpart muß als recht schwierig bezeichnet werden, da er sich nicht nur öfters bis in die allerhöchsten Lagen versteigt, sondern auch ganz knifflige Doppelgriffe enthält —, bekunden die *Quadri* eine selbst in schwierigeren Satzkünsten gewandte Feder. Hinter manchen ihrer Schlußsätze guckt freilich zuweilen das schelmische Angesicht Haydns hervor, der 1766, nach dem Ableben Werners, erster Kapellmeister in Eszterház geworden war. Neben den daselbst hauptsächlich im Hinblick auf die Vortragskunst seines Primarius entstandenen Streichquartetten sind Haydns neun Violinkonzerte — ausdrücklich *fatti per il Luigi Tomasini* — die schönste Frucht dieser Freundschaft. Drei derselben wurden erst kürzlich wieder aufgefunden und mit Kadenzen von P. Klengel, Ph. Scharwenka und H. Gärtner in die „Edition Breitkopf" aufgenommen. Sie sind zwar musikalisch nicht ganz so wertvoll wie die Mozartschen, dafür aber geigentechnisch interessanter. Schon aus letzterem Grunde ist es verwunderlich, daß unsere heutigen Virtuosen sich diesen prächtigen Stücken gegenüber so zurückhaltend zeigen. Lieber etwas mehr Haydn, ihr Herren, als zuviel Vieuxtemps, Wieniawski, Lalo und Saint-Saëns! Das sei auch im Hinblick auf die reizenden Geigenduette unseres Meisters gesagt, die weder in Musiker- noch in Liebhaberkreisen nach Verdienst gekannt sind.

Nun noch einige Worte über Haydns Streichquartette, deren schönste — und es sind ihrer gar viele, die sich gegenseitig den Rang streitig machen — seit anderthalb Jahrhunderten zum eisernen Bestand aller ernsthaften Quartett-Vereinigungen gehören[1]). Vergleicht man ihre äußere Aufmachung mit jener der reiferen Quartette von Mozart, so springt ohne weiteres in die Augen,

[1]) Vgl. Adolf Sandbergers wertvolle Studie „Zur Geschichte des Haydnschen Streichquartetts" (1899), neugedruckt in seinen „Gesammelten Aufsätzen" (1921).

um wie viel konzertanter, ja selbst brillanter als in den Konzerten, Haydn die erste Violine gegenüber den andern Instrumenten behandelt als Mozart, der von Anfang an eine gewisse Gleichberechtigung unter den vier Spielern anstrebte, so daß bei ihm der führende Geiger oft nur als *primus inter pares* erscheint. Bei Haydn hängt infolgedessen die Wirkung meist entscheidend von den Qualitäten des Primarius ab. Ist dieser tüchtig und gewandt, so vermag er den Quartetten des Altmeisters auch unter Mitwirkung bescheidenerer Kräfte Geltung zu verschaffen, wenn diese nur hinlänglich musikalisch und anschmiegsam sind, um den Führer auf etwaigen „Spaziergängen" nicht zu behindern. Ob diese Bevorzugung der ersten Geige Haydns persönlichem Geschmack entsprang, durch die einst verfügbaren Kräfte diktiert wurde oder auf besondere Wünsche seiner fürstlichen Brotherren zurückzuführen ist, sei dahingestellt; jedenfalls ist Haydn dadurch zum Ahnherrn jener *Quatuors concertants* und *brillants* geworden, die nahezu drei Generationen hindurch von allen komponierenden Geigern mit Eifer gepflegt worden sind und in Spohr ihren letzten bedeutsamen Ausläufer gefunden haben.

Unberührt bleibt davon der musikalische Gehalt der Haydnschen Quartette. Aber die Vorherrschaft eines führenden Virtuosen, der selbst in Liebhaberkreisen leicht drei erträgliche Partner findet, hat zweifellos zur überraschend schnellen Ausbreitung der Haydnschen Quartette (denen die Mozartschen darin wesentlich nachstehen) entscheidend beigetragen. Wie es denn in früheren Zeiten ziemlich allgemein hieß: „Der berühmte Herr N. hat in einer Abendgesellschaft bei Herrn X. mit dem Vortrag eines Haydnschen Quartetts großen Beifall geärntet." Die Namen der übrigen Ausführenden wurden in der Regel garnicht genannt.

Es kann — oder sollte doch — keinem Verständigen in den Sinn kommen, den geistigen Gehalt der Quartette von Haydn und Mozart auf ihren Kunstwert hin gegeneinander auszuspielen. Sind doch beider reifste Arbeiten auf diesem Gebiet in ihrer Art gleich vollendete Meisterwerke. Man lese lieber einerseits die an Haydn gerichtete Widmung Mozarts zu seinen hochbedeutenden sechs Streichquartetten in italienischer Sprache von 1785[1]), von der Mozart einem Anfrager sagte: „Das war Schuldigkeit, denn von Haydn habe ich gelernt, wie man Quartetts schreiben müsse"[2]). Und umgekehrt: als Leopold Mozart im gleichen Jahr seinen Sohn in Wien besuchte und die drei letzten dieser Quartette in Mozarts Wohnung unter Haydns Beisein zum erstenmal gespielt wurden, wandte letzterer sich an den Vater mit den

[1]) In O. Jahns „W. A. Mozart" (II, S. 731) als Beilage IV, 4 im Original mitgeteilt.

[2]) Rochlitz in der Allgem. Musikzeitung I, S. 53.

Worten: „Ich sage Ihnen vor Gott als ein ehrlicher Mann, Ihr Sohn ist der größte Componist, den ich von Person und dem Namen nach kenne; er hat Geschmack und über das die größte Compositionswissenschaft."

Daß Mozart aber auch in kleinsten Formen seinen Genius hell leuchten ließ, zeigen die in Vertretung des erkrankten Michael Haydn (1737–1806) in Salzburg geschriebenen Duos für Violine und Bratsche, sicher die höchsten Kunstwerke in dieser Besetzungsart schlechthin; wie hohe, lehrt der Vergleich mit den noch heute vielbeliebten, gewiß auch hübschen Duetten des Niederösterreichers Ignaz Pleyel (1755–1831), der als Haydnschüler begann, 1791 ff. in London Dirigentenerfolge erzielte, als Pariser Klavierfabrikant und Verleger aber ein stärkeres Angedenken hinterlassen hat denn als Tonsetzer.

VIII. Hauptstück.

Das Violinspiel während des 18. Jahrhunderts in Frankreich.

Die im Jahre 1725 erfolgte Gründung der Pariser *Concerts spirituels* durch Anne-Danican Philidor (1681 als der älteste Sohn des verdienstvollen Musikbibliothekars Ludwigs XIV. André-Danican Philidor zu Paris geboren und 1728 daselbst gestorben) bildet die vielleicht wichtigste Etappe auf dem Wege, der später zu einer wirklich französischen Schule des Violinspiels führen sollte. Denn noch lange nach dem Eröffnungskonzert vom 18. März 1725 im Schweizersaal der Tuilerien waren die meisten Geigersolisten auf ihren Vortragsfolgen Italiener oder doch italianisierte Franzosen. Von Komponisten erfreuten sich neben einheimischen Tonsetzern trotz der Kriegserklärung des älteren Aubert gegen das Italienertum (s. o. S. 187) nach wie vor Corelli und Vivaldi, später Tartini besonderer Beliebtheit.

Betrachten wir deshalb zunächst die in Frankreich wirkenden Schüler des Turiner Geigenmeisters G. B. Somis, an ihrer Spitze den 1697 zu Lyon geborenen Jean Marie Leclair, zum Unterschied von seinem jüngeren Bruder zuweilen auch „l'aîné" genannt[1]), von manchen nicht zu Unrecht als geigerischer Dioskur neben den Klaviermeister Couperin gestellt. Von Somis zum Gesellen gesprochen, ließ er sich in Paris nieder, erhielt einen Platz im Orchester der großen Oper und wurde 1731 *Ordinaire de la musique du Roy*. Ein Streit mit seinem Pultkollegen Guignon, dem Anführer der zweiten Geigen und letzten *Roy du Violon* — veranlaßte ihn jedoch, schon nach wenigen Jahren seinen Abschied zu nehmen, um sich fürderhin nur noch dem Unterricht und der Komposition zu widmen. 1764 wurde er in der Nähe seiner Wohnung von unbekannter Hand ermordet.

Leclair ist einer der fruchtbarsten Tonsetzer für unser Instrument gewesen, wir besitzen von ihm 48 Solosonaten, fast ebenso viele Trios für zwei Violinen und Baß, zwei Serien Geigenduette und zwölf Violinkonzerte. Fast all diese Kompositionen

[1]) Vgl. de la Laurencie im 6. Sbd. der JMG.

sind von seiner Frau, die nach seinem Tode auch noch eine schöne Solosonate in F-dur herausgab, in Kupfer gestochen worden. Am bedeutendsten für unsern Gegenstand erweisen sich seine Sonaten. Denen des ersten Buches (1723) ist zwar vielfach noch die italienische Art seiner Schulung anzumerken, mit den folgenden aber wächst er sich immer selbständiger aus, bis er mit dem dritten und vierten Buch die volle Meisterschaft erreicht hat[1]). Sein Tonsatz ist durchweg ebenso fesselnd wie die Melodik in seinen getragenen Stücken edel und sangbar; ja, das pathetische Grave, mit dem die von seinen Freunden und Schülern *Le tombeau* benannte Sonate eingeleitet wird, ist von einer Größe, die heute noch eine tiefe Wirkung ausübt. Die Art, wie Leclair in diesem Grave die Akkorde zuweilen notiert — mit arpeggierendem Anschlag von oben —, zeigt ihn als Nachahmer eines hauptsächlichen Clavecinisteneffekts seiner Zeit. Am geistvollsten aber gibt er sich in seinen prickelnden Finales, wobei ja nur an das übermütig zigeunernde *Tambourin* aus der 3. Sonate des vierten Buches erinnert zu werden braucht. Indessen sind auch die übrigen Sätze dieser Sonate so schön — der erste *(un poco andante)* atmet Frühlingsstimmung, der zweite hat jagdartigen Charakter, der dritte ist eine der nobelsten Sarabanden —, daß sie nur als ein Ganzes gespielt werden sollte. Sie ist denn auch ehedem ein Lieblingsstück Jos. Joachims gewesen.

Zu Ausgang des 19. Jahrhunderts hat der in Paris ansässige Geiger Marcel Herwegh, ein Sohn des Dichters Georg Herwegh, sechs Violinkonzerte von Leclair aus dessen op. 7 und op. 10 in der Edition Peters herausgegeben und mit einem französischen Vorwort versehen, das u. a. erklärt, Leclair habe das bis dahin in Frankreich unbekannte mehrgriffige Spiel dort eingeführt. Wir wissen zur Genüge, daß diese Behauptung in keiner Weise den Tatsachen entspricht. Leider kenne ich die Originale dieser Konzerte nicht, so daß mir kein Urteil über Art und Umfang der Herweghschen Retouchen zusteht. Sie müssen jedoch von anderer Seite her auf sehr heftigen Widerspruch gestoßen sein, da Herwegh sich in einem *Paris, 12 juni 1906* datierten Brief an Maurice Reuchsel[2]) veranlaßt fand, seine Herausgebertätigkeit mehr energisch als überzeugend zu verteidigen, indem er ungefähr erklärt, die Werke eines verstorbenen Komponisten seien als vogelfreies Gut anzusehen. Jedenfalls scheint die Frage noch nicht spruchreif zu sein, ob wir Leclairs Verdienste um die Förderung des Violinspiels seit Herweghs Herausgabe seiner Konzerte wirklich

[1]) Aus den beiden letzten Büchern von 1738 bzw. 1745 hat Alard drei der bezeichnendsten Sonaten bei Schott herausgegeben. Er hält sich stets am getreuesten von allen Bearbeitern an die Originale. Die bei Cartier unter Nr. 101 abgedruckte Sonate ist deshalb bemerkenswert, weil uns ihr einleitendes Adagio denkbar anschaulich zeigt, wie Leclair einst selbst seine langsamen Sätze ausgeziert hat.

[2]) Verfasser des Büchleins *L'école classique du Violon* (Paris, Fischbacher) S. 56ff.

wird höher bewerten müssen als es bisher der Fall war. Neben den besprochenen Werken kommen Leclairs andere Arbeiten nur als *Récréations de musique,* wie er die Opera 6 und 8 selber nennt, in Betracht.

Um 1760 erschien in Paris ein *Premier livre de Sonates à Violon seul avec la Basse continue, composées par M. Leclair le second, pensionaire de la Ville de Lyon et premier Violon de l'Academie de musique,* das zwölf Solosonaten mittleren Schwierigkeitsgrades und von angenehmster Spielbarkeit enthält. Sie sind überdies sorgfältigst nach heutigen Anschauungen mit Fingersätzen bezeichnet. Mit welchem Recht die meisten Autoren diesem jüngeren Bruder und Schüler Jean Maries die Vornamen Antoine-Remi geben, bedarf noch der Aufklärung[1]). Er muß ein tüchtiger Geiger gewesen sein, denn seine Geburtsstadt Lyon hat ihn mit einem nicht unansehnlichen Jahresgehalt bedacht, um ihn zu fesseln. Ganz zu Unrecht ist er über *Leclair ainé* in Vergessenheit geraten.

Besondere Lehrerfolge hat der ältere Leclair bei seinen Schülern L'Abbé fils und Saint-Georges erzielt. Ersterer, 1727 zu Agen geboren, kam 1731 nach Paris, studierte bei Leclair und trat 1742 in das Orchester der großen Oper ein, nachdem er das Jahr vorher im *Concert spirituel* mit Gaviniés in einer Sonate seines Lehrers für zwei Geigen debutiert hatte. Um 1762 zog er sich ins Privatleben zurück und ist 1787 in seinem Hause bei Chareton gestorben. Die sechs *Sonates à Violon seul par M^r. L' Abbé fils de l' Académie Royale de musique, oeuvre I^er*, die schon vor 1750 entstanden sein mögen, lassen noch keinerlei Eigenart erkennen. Einen umso verblüffenderen Eindruck machen seine sechs Sonaten op. 8, die freilich kaum vor 1770 komponiert sein dürften. Sie gehören zu den Höhepunkten der französischen Violinliteratur im 18. Jahrhundert, überragen sie doch die musikalisch gleichartigen Schöpfungen Leclairs spieltechnisch noch um ein Beträchtliches durch Passagen in Terzen und Sexten, ja selbst Dezimengänge, feste und fliegende *Staccati* sowie andere künstliche Stricharten. Hat der Autor all dieses selber in einwandsfreier Weise auszuführen vermocht, so muß er ein ganz ausgezeichneter Virtuose gewesen sein. Freilich, schwierige Sachen hinzuschreiben und sie auch gut zu spielen ist oft zweierlei[2])!

Sehr erfreulicher Art sind auch die mir bekannten Arbeiten des 1745 auf Guadeloupe geborenen Chevaliers de Saint-Georges, den sein Vater – die Mutter war eine Negerin – schon in zartem Kindesalter nach Paris brachte und zu Leclair in die Lehre gab. Abgesehen von seinen musikalischen Talenten soll er sich, nach Fétis, auch in allen Zweigen des Sports, namentlich aber in der Fechtkunst in ähnlicher Weise ausgezeichnet haben wie ehedem Tartini. 1769 gründete er mit Gossec und anderen

[1]) Vgl. M. Brenet *Les Concerts en France* S. 185.

[2]) Die von Cartier (a. a. O.) zitierten *Principes de Violon* von Abbé fils sind mir nicht zugänglich gewesen.

Künstlern die *Concerts d'amateurs*, wobei er sich zunächst als Konzertmeister, nach Gossecs Rücktritt auch als Dirigent des vorzüglichen Orchesters betätigte. Die Revolutionswirren, während deren er im Rheinfeldzug ein Reiterkorps führte, brachten ihn wiederholt in Gefahr, und er wäre wohl zum Tod auf dem Schaffot verurteilt worden, wenn ihm nicht die mit dem 9. Thermidor (27. Juli 1794) eintretende Reaktion die Freiheit geschenkt hätte. Seitdem ein gebrochener Mann, ist er 1799 zu Paris in mißlichen Verhältnissen gestorben.

Wie sein älterer Mitschüler Abbé bringt auch Saint-Georges den gesamten geigentechnischen Apparat seiner Umwelt und zwar so geschickt zur Anwendung, daß ihm in dieser Hinsicht eigentlich nur noch Rode – mit seinen Kaprizen – übergeordnet werden kann. Am sinnfälligsten tritt dies in den nachgelassenen sechs Sonaten für Solovioline mit Begleitung einer zweiten Geige in die Erscheinung, deren dritte man auch in Alards Sammlung als Nr. 37 findet. Der Gedanke, der Solosonate statt eines Baßinstrumentes eine zweite Geige unterzulegen, war zwar nicht neu, ist von ihm aber zur höchsten Blüte gebracht worden. Wir werden bald zahlreichen Nachahmungen begegnen. Saint-Georges ist persönlich einer der besten französischen Geiger seiner Zeit gewesen; nach Fétis soll er namentlich im Vortrag eigener Konzerte geglänzt haben.

Künstlerisch nicht annähernd so ersprießlich war das Wirken des 1702 zu Turin geborenen Giov. Pietro Ghignone, der nach Beendigung seiner Studien bei Somis nach Paris ging und sich seitdem Guignon nannte. Seine 18 Solosonaten auf der Staatsbibliothek Berlin sind gut gemacht, aber trocken. Er wird von den Zeitgenossen als ein tüchtiger Geiger gerühmt, und da er den Dauphin im Violinspiel unterrichtete, wird ihm wohl dieser zu der Würde des „Geigerkönigs" verholfen haben. Dagegen erhoben jedoch die französischen Musiker Einspruch und setzten beim Parlamente durch, daß 1750 Amt und Titel eines *Roy des violons et des ménétriers* für alle Zeiten abgeschafft wurden. Guignon ist um 1775 zu Versailles gestorben.

Erheblich besser ist es um die geigerischen und kompositorischen Leistungen des um 1723 im Piemontesischen geborenen Francesco Chiabran bestellt. Er war ein Neffe von Somis und nannte sich nach seinen 1751 in Paris errungenen Erfolgen Chabran. Unter diesem Namen kenne ich von ihm außer einer Es-dur-Sonate (handschriftlich in meinem Besitz) nur zwei bei Cartier abgedruckte Sachen: eine Sonate in D-dur, die auch Alard herausgab, und ein *La Chasse* überschriebenes Stück in derselben Tonart; allein auch diese liefern schon ein genügend anschauliches Bild. Ohne in höhere musikalische Regionen vorzudringen, gibt er sich ursprünglich und frisch, so daß ein rhythmisch empfindender und in Terzentrillern wohlbeschlagener Geiger mit seinem Jagdstück heute noch Wirkung ausüben kann. Eine

besondere Spezialität Chabrans scheint das Staccato im Ab- und Aufstrich gewesen zu sein; wohl keine zweite Komposition des 18. Jahrhundert macht davon so häufigen Gebrauch wie seine Es-dur-Sonate. Sie dürfte gleich der von Cartier mitgeteilten dem Erstlingswerk des französierten Italieners angehören. Als ausübendem Künstler wird ihm ein blühender Ton, sorgfältige Intonation und schwungvolle Bogenführung nachgerühmt. Was schließlich aus ihm geworden ist, weiß niemand.

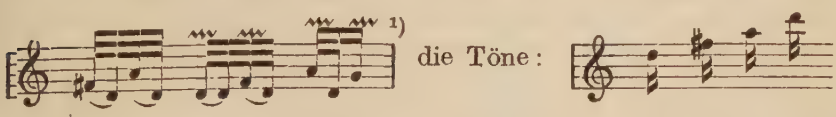
Von Chabrans Schülern verdient besonders Pierre Vachon genannt zu werden, der 1731 zu Arles geboren wurde, 1758 im *Concert spirituel* spielte und dann als *premier Violon* in die Hauskapelle des Prinzen Conti eintrat. In dieser befand sich auch der Violoncell-Virtuose Jean Pierre Duport, mit dem er später in Berlin wieder zusammen wirken sollte. Ein Duo und ein Konzert für Violine und Violoncell, die sich handschriftlich auf der Berliner Schloßbibliothek befinden, erinnern an ihre Künstlerfreundschaft. 1784 wurde Vachon Anführer des kurmainzischen Orchesters und zwei Jahre später neben Benda Konzertmeister der preußischen Hofkapelle, als der er 1802 in Berlin gestorben ist. Vachon hat ziemlich viel komponiert, außer einem Dutzend Solosonaten, die ich kenne, 28 Streichquartette; bis auf ein ansprechendes Adagio aus op. 3 Nr. 4, das Schering seinen „Alten Meistern" einverleibte, ist der Rest vergessen.

Wir wollen uns nun einer Reihe von Künstlern zuwenden, über deren geigerischen Bildungsgang wir so gut wie gar nicht unterrichtet sind. Den Reigen mag der um 1698 zu Paris geborene Louis Travenol eröffnen, der 1739 in das Orchester der großen Oper eintrat, 1750 pensioniert wurde und 1783 in seiner Vaterstadt gestorben ist. Er war ein gefürchteter Pamphletist: Fétis führt eine ganze Anzahl seiner Streitschriften an, deren einige gegen seine Berufsgenossen, zwei gegen den *copiste de musique* J. J. Rousseau und wider Voltaire gerichtet sind. 1735 gab er zwölf Solosonaten heraus, in denen das mehrgriffige Spiel eine große Rolle spielt. Daraus hat Cartier unter Nr. 7 ein kurzes Adagio abgedruckt, das kühn mit einem verminderten Dreiklang in der Quartsext-Lage anhebt, sonst aber den üblichen Verlauf nimmt. Weitere Arbeiten des offenbar sehr tüchtigen Mannes sind mir nicht zu Gesicht gekommen.

Ein bedeutsamer Komponist für unser Instrument und gewiß auch hervorragender Virtuose ist der Pariser Gabriel Guillemain gewesen. 1738, mit 33 Jahren, wurde er *Ordinaire* in der königlichen Musik, beging aber 1770 Selbstmord, weil er, wie es hieß, mit seinen künstlerischen Erfolgen nicht zufrieden war. Er hat 30 Solosonaten veröffentlicht, außerdem zwei Folgen von *Sonates à 2 Violons ou 2 Flûtes traversières sans Basse, Pièces de clavecin en Sonates avec accompagnement de Violon* und ein *Amusement pour le Violon seul, composé de plusieurs airs variés de différents auteurs.* Schon bei flüchtiger Durchsicht der zwölf Solosonaten wird man

Fétis ohne weiteres glauben, daß sie ob ihrer technischen Schwierigkeiten die zeitgenössischen Geiger abschreckten, „da nur wenige von ihnen sie zu meistern vermochten". In der Tat stellen manche Sonaten, besonders Nr. 12, bereits so hohe Anforderungen an das Terzen-, Sexten- und Akkordspiel wie nur wenig Kompositionen des nächsten Halbjahrhunderts. Die von Alard herausgegebene C-dur-Sonate ist noch eine der leichtesten. Hierzu kommt, daß sie auch in musikalischer Hinsicht mit Leclair um die Palme ringen können. Von eigenartigem Reiz sind einige idealisierte Tänze, zumal ein *Tamborino* aus der 4. Sonate des 3. Buches. Alles in Allem: Guillemain darf als einer der wichtigsten Marksteine in der Geschichte des französischen Violinspiels gelten.

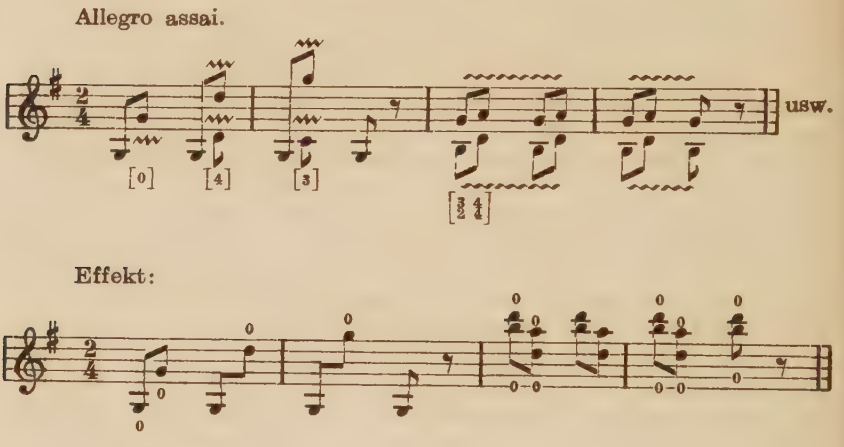
Von ganz eminenter Wichtigkeit für unsern Gegenstand ist der 1711 zu Narbonne geborene Jean Joseph Cassanea de Mondonville. Er kam 1737 nach Paris, spielte mehrfach in den *Concerts spirituels*, zu deren Dirigenten er später gewählt wurde, und erhielt 1745 die Ernennung zum Oberintendanten der königlichen Kapelle in Versailles. 1758 zog er sich von seinen Ämtern zurück und ist 1772 in Belleville bei Paris gestorben. Mondonville, der auch als Vokalkomponist sehr geschätzt war, hat zwölf Solosonaten op. 1 (1733) und op. 4 (1735) geschrieben, ferner Triosonaten op. 2 und zwei Lieferungen *Pièces de clavecin en Sonates avec accompagnement de Violon* op. 3 und op. 5. Davon kommt für uns in erster Linie das vierte Werk in Betracht, *Les sons harmoniques*. Im Vorwort sagt der Autor, daß es ihm um möglichst häufigen Gebrauch der natürlichen Flageolets — einfacher und doppelter — zu tun war; und um den Neuling in diesen Zweig der Geigentechnik systematisch einzuführen, läßt er eine Tabelle folgen, die freilich im Grunde nichts anderes darstellt als eine Übersicht über die bereits von den Spielleuten auf dem Trumscheit (*Tromba marina*) gesammelten Erfahrungen. Aber immerhin: Mondonville war der erste, der sie auf die Violine angewandt hat. Ist diese Tabelle auch einwandfrei, so laufen dem Verfasser doch in den Stücken selbst oft kleine akustische Schnitzer in die Feder. Wenn er z. B. in der Arie der 2. Sonate (C-dur) als Effekt der bei stillstehender Hand in der 1. Lage auszuführenden Flageolets:



angibt, so klingen sie in Wahrheit d″ fis‴ a″ d‴. Ebenso an den Parallelstellen aller sechs Sonaten, deren fünfte Alard herausgegeben hat. Gerade diese steht mit dem Gesamttitel des Werkes kaum mehr in Beziehungen, weist dafür aber als Schluß-

[1]) Die gezackten Linien bedeuten Flageolets, die durch leises Berühren mit den Fingern an der betreffenden Stelle hervorgerufen werden.

satz jene einst sehr beliebte *Caccia* auf, die auch bei Cartier abgedruckt ist. Weshalb Alard nicht auch die 6. Sonate bearbeitet hat, darf verwundern, zumal da das Thema ihres Finales auch mit Doppelflageolets aufwartet; in Mondonvilles Schreibweise:



Der im Weltkriege gefallene Bruno Studeny hat m. W. als Erster in seinen verdienstvollen „Beiträgen zur Geschichte der Violinsonate im 18. Jahrhundert" auf den Zusammenhang zwischen Mondonvilles Werken 3 und 5 und den „Klaviersonaten mit Begleitung einer Geige" von Johann Schobert hingewiesen, der um 1760 Kammercembalist beim Prinzen Conti war und seinerseits wieder auf Mozart wirkte; Guillemains gleichgeartetes op. 13 wäre damit noch zu ergänzen.

Daß die später in Frankreich so blühende Literatur der Geigenduette wahrscheinlich aus den um 1720 ähnlich verbreiteten Flötenduos hervorgegangen zu sein scheint, zeigt Boismortier, der zunächst Flötenbicinien, dann aber auch andere Hefte unterhaltsamer Geigenduette und als op. 10 wohl auch die frühesten Sonaten für zwei Bratschen geschrieben hat (1725).

Verglichen mit Guillemain und Mondonville ist der 1713 zu Clermont-Ferrand geborene Antoine Dauvergne, wiewohl von seinen Landsleuten sehr geschätzt, in Angelegenheiten des Violinspiels nur als ein Stern zweiter Größe zu betrachten. Er kam 1739 nach Paris und wurde zwei Jahre später Mitglied der königlichen Kapelle, in der er es schließlich bis zum Oberintendanten brachte. Dazwischen komponierte er fleißig Opern und wurde 1762 Mondonvilles Nachfolger in der Direktion der *Concerts spirituels*; 1790 zog er sich nach Lyon zurück, wo er sieben Jahre darauf starb. 1739 publizierte Dauvergne als zweites Werk zwölf Solosonaten, deren siebente man bei Alard abgedruckt findet. Sie ist nur mittelschwer und ohne viel Eigenart. In den lang-

samen Sätzen der übrigen Sonaten macht sich eine Vorliebe für den lombardischen Geschmack bemerkbar.

Sie teilte Joseph Exaudet aus Rouen, der 1749 Anstellung als erster Geiger an der Pariser Oper fand. Er gab bald darauf sechs hübsche, mittelschwere Solosonaten heraus, die um ihrer plastischen Thematik und Sangbarkeit willen einen Neudruck verdienten. Ein wohl schon in Rouen entstandenes Menuett von Exaudet hat sich die Welt erobert; es ist sogar letzthin noch bei Simrock als *Chanson* mit dem unterlegten deutschen Text „Träumend ruht blauer Flut klarer Spiegel . . ." erschienen.

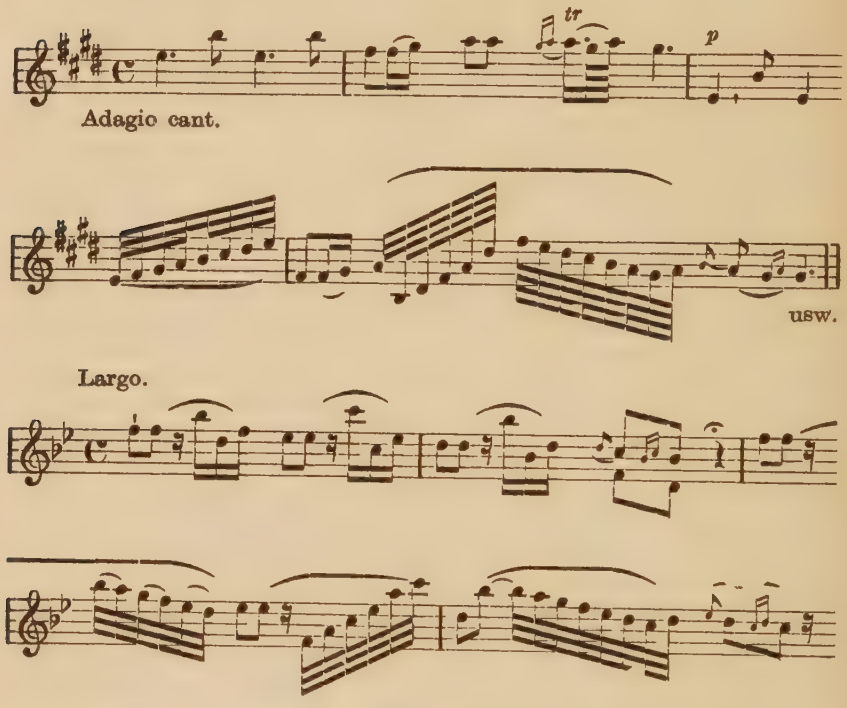
Dreizehn Solosonaten in zwei Heften publizierte 1738 der 1719 zu Brüssel geborene François Cupis de Camargo, ein Bruder der ehedem so berühmten Tänzerin Camargo und Vater des hervorragenden Violoncellisten Jean Bapt. Cupis[1]). Durch viele Terzengänge und Dezimenspannungen sind sie ziemlich schwierig, entbehren jedoch des Schwunges. Cupis war seit 1741 Violinist an der großen Oper in Paris und ist dort um 1764 gestorben. Caffiaux sagt in seiner Musikgeschichte, daß er als ausübender Künstler die Eigenschaften von Leclair und Guignon in sich vereinte.

Eine weit ausgeprägtere Persönlichkeit als Cupis war Charles Antoine Branche, der 1722 zu Vernon-sur-Seine geboren wurde und 1748 als *Premier Violon de la Comédie Françoise* zwölf Solosonaten herausgab, die in jeder Hinsicht zu den erfreulichsten jener Zeit gehören. Man wird ihnen wohl am besten gerecht, wenn man sie zwischen den reifsten Arbeiten von Guillemain und Abbé fils einordnet. Gleich das äußere Notenbild des *Preludio Grave*, mit dem die 1. Sonate anhebt, mutet *mutatis mutandis* wie ein ins Französische übertragenes Adagio von Seb. Bach an, was mich zu der Annahme bringt, daß nicht erst der *citoyen Gaviniés*, sondern auch schon Branche die Köthener Werke für Violine allein von 1720 gekannt hat. Denn auch die der Einleitung folgenden Stücke sind von einer musikalischen Gediegenheit, die unbedingt zum Respekt herausfordert. Ihr Autor, dessen Todesjahr unbekannt ist, muß als ausübender Künstler über ein ungewöhnliches Maß von technischem Können verfügt haben, namentlich aber ein großer Terzenheld gewesen sein.

Die beiden folgenden Künstler sind zwar gebürtige Niederländer, indessen weist ihre Schreibarbeit so unverkennbar auf französische Vorbilder hin, daß wir sie ohne weiteres an dieser Stelle besprechen dürfen. Guillaume-Gommaire Kennis, 1719 in Löwen geboren, war von 1750 bis zu seinem 1789 erfolgten Tode Kapellmeister an der Peterskirche seiner Vaterstadt. Burney, der ihn noch gehört hat, schildert ihn (II, S. 51) als den „stärksten Violinspieler, nicht allein in Loewen, sondern in dieser ganzen Gegend, insofern es die Schwierigkeiten betrifft", ein Urteil, das

[1]) Die von Eitner verzeichneten *Sonates pour Violon, I. livre*, 1734, die sich auf der Nationalbibliothek in Paris befinden sollen, sind mir nicht zu Gesicht gekommen.

die prachtvolle Sonate (op. 1, Nr. 6) bei Cartier vollauf bestätigt. Noch wichtiger sind seine sechs Sonaten op. 3 von 1770 namentlich deshalb, weil in ihnen die Melodien der langsamen Sätze nicht erst bei der Wiederholung, sondern gleich bei ihrem ersten Auftreten „ausgeziert" erscheinen; so z. B. in der ersten und in der vierten Sonate:



Von Belang ist ferner, daß Kennis am Schlusse des einleitenden Adagios seiner 5. Sonate eine ausführliche *Cadenza ad libitum* bringt, die vermöge ihres brillanten Laufwerks ebenso gut von dem späteren Nardini herrühren könnte.

Weniger günstig ist es um die für uns in Betracht kommenden Kompositionen des 1724 in Brüssel geborenen und 1768 ebenda gestorbenen Pierre van Maldere bestellt, der zu den wesentlichen Absenkern der Stamitzschule rechnet. Seine sechs Solosonaten op. 5 sind zwar recht gut gemachte Arbeiten von mittlerem Schwierigkeitsgrad, entbehren aber jeglichen Schwunges und Klangreizes. Dafür durfte er 1754 bei seinem Auftreten im Pariser *Concert spirituel* als ausübender Künstler einen schönen Erfolg ernten, und Dittersdorf zählt ihn in seiner Selbstbiographie (S. 50) neben Pugnani zu den großen Violinisten, die er im Palais des Prinzen von Hildburghausen in Wien gehört hat.

Wieder zu den Franzmännern zurückkehrend, erwähne ich den aus der Nähe von Château-Thierry gebürtigen Jean Théodore Tarade hauptsächlich deshalb, weil ihn Cartier auf Grund seines *Traité du Violon* als eine Autorität in Angelegenheiten des Bogens zitiert. Er war von 1751—1776 Mitglied der *Academie Royale de musique* und veröffentlichte als Erstlingswerk sechs Solosonaten von nicht allzu großer Schwierigkeit, die aber inhaltlich recht nüchtern sind. Nur die letzte Sonate erweckt einige Aufmerksamkeit durch die Art, wie das Adagio ausgeziert ist.

Eine umso bedeutsamere Persönlichkeit tritt uns dafür in Pierre Gaviniés entgegen, den Viotti den französischen Tartini genannt haben soll. Wahrscheinlich 1726 zu Bordeaux geboren, hat er vom Tage seines ersten Auftretens im *Concert spirituel* (1741) an im Pariser Musikleben eine so große Rolle gespielt, daß er 1794 zum Violinprofessor an dem neu gegründeten Konservatorium ernannt wurde, in welcher Eigenschaft er 1800 in der französischen Hauptstadt gestorben ist. Ich kenne von seinen etwa 24 Solosonaten nur die des Erstlingswerks (1760 erschienen) und das mehrere Jahre später publizierte op. 3; jedes der beiden Hefte enthält sechs Nummern. Nach ihnen zu urteilen ist Gaviniés zwar ein sehr gediegener Tonsetzer gewesen, der charakteristische Themen und eigenartige Geigenfloskeln zu erfinden verstand, doch gebricht es seinen Arbeiten an Temperament und innerer Wärme. Manche langsamen Sätze bestehen aus bloß 16 Takten, geben also der Vermutung Raum, daß die Kantilene nicht eben die starke Seite ihres Verfassers gewesen sein wird. Aber auch die technischen Anforderungen in den raschen Sätzen sind noch nicht von der Art, um die *Vingt quatre Exercises pour le Violon* vorausahnen zu lassen, auf die sich Gaviniés' Weltgeltung gründet. „*Le 13 frimaire an 8 à l'age de 75 ans*" lautet des Autors Widmung auf dem einst J. B. Cartier gehörigen Exemplar, das sich nun auf der Dresdner Bibliothek befindet, und es geht die Sage, daß er die Etuden noch kurz vor seinem Tode in größter Vollendung zu spielen imstande gewesen sei. Ist dies zutreffend — und jeder Geiger weiß, was das zu bedeuten hätte —, dann muß Gaviniés einer der größten Techniker aller Zeiten gewesen sein. Stellt er doch in diesen von manchen Herausgebern *Matinées* benannten Studien Anforderungen so hoher Art an den Ausübenden — man denke auch an die vorgeschriebenen Zeitmaße — wie im 18. Jahrhundert nur noch Locatelli und Nardini in ihren Kaprizen. Wie man aber auch vom Geschmacksstandpunkt über dergleichen Aufgaben denken mag — tritt der Ausübende vorsichtig und verständig an ihre Lösung heran, so erweisen sie sich als kaum zu entbehrende Vorarbeiten zur Überwindung der Schwierigkeiten, welche in den Virtuosenkompositionen der nächsten Geschlechter aufgespeichert sind.

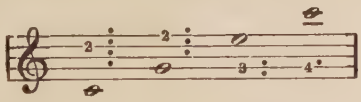
An Schülern von Gaviniés werden genannt: Antoine-Laurent Baudron, Capron, F. Dufresne, Imbault, Le Duc, Lemière l'aîné, Paisible, l' Abbé Robineau und Jean

Verdiguier, alles mehr oder weniger tüchtige Violinisten, von denen sich manche auch schöpferisch hervorgetan haben; so Capron, von dem Cartier einen allerdings nicht gerade bedeutenden Allegro-Satz mitteilt, und Robineau, von dem Alard eine sehr schöne Solosonate in f-moll herausgegeben hat. Besondere Aufmerksamkeit erweckt Simon Le Duc, zum Unterschied von seinem jüngeren Bruder Pierre, der ebenfalls Geiger war, dann aber Musikalienhändler wurde, *l' aîné* genannt. Um 1748 in Paris geboren, übernahm er nach beendeten Lehrjahren bei Gaviniés mit diesem und Gossec 1773 die Leitung der *Concerts spirituels*, an der er bis zu seinem 1777 erfolgten Tode beteiligt blieb. In Anbetracht seiner kurzen Lebensdauer hat Le Duc ziemlich viel komponiert: mehrere Sinfonien, drei Violinkonzerte, fünf Divertimenti, sechs Geigenduette und ein Dutzend Solosonaten, auf welch letzteren bei ihm das Schwergewicht ruht. Gleich mit seinem gegen 1770 erschienenen Erstlingswerk, das Gaviniés gewidmet ist, liefert er den Beweis, daß er dem Lehrer schöpferisch weit überlegen war. Es enthält nämlich *Six Sonates pour le Violon avec accompagnement d'un Alto, d'une Basse ou d'un Clavecin*, die in jeder Hinsicht zu den erfreulichsten Schöpfungen aus jener Zeit gehören. Von Nummer zu Nummer steigert sich das Interesse an dem Werk, bis mit der 6. Sonate dessen Höhepunkt erreicht ist: ihr weit ausgeführtes *Molto flebile, espressivo affetuoso* überschriebener Mittelsatz in es-moll stellt die bedeutsamste Elegie dar, welche die französische Violinliteratur der Aufklärungszeit vorzuweisen hat. Merkwürdig, daß das Stück der Aufmerksamkeit Cartiers und Alards entgangen ist. Die Erwartungen, welche Le Ducs erstes Sonatenbuch hervorrief, werden in den sechs Sonaten op. 4 (1775) vollauf bestätigt; leider jedoch nicht in den mir bekannten Konzerten und Duos, die nirgendwo den Pegel einer tüchtigen Mittelmäßigkeit überschreiten.

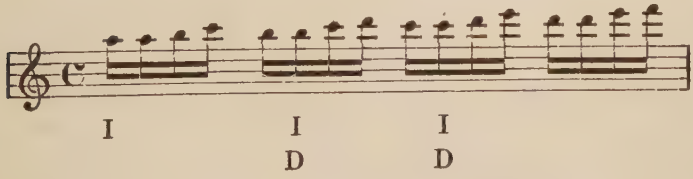
Wir müssen uns hier noch einmal mit dem bereits mehrfach erwähnten Michel Corrette beschäftigen, der, wie erinnerlich, in seinem *Maître de Clavecin* (1753) so merkwürdige Ansichten über den Stand des französischen Violinspiels am Anfang des 18. Jahrhunderts zum Besten gegeben hatte. 1738 publizierte er *L'école d'Orphée, Méthode pour apprendre facilement à jouer du Violon dans le goût François et Italien; avec les Principes de Musique et beaucoup de leçons à I et II Violons . . . Oeuvre XVIIIe.* Es ist dies eine der ältesten brauchbaren Schulen für den Anfangsunterricht im Violinspiel; Angelegenheiten des Bogens werden darin aber noch genau so bezeichnet wie in den vorausgegangenen Methoden von Montéclair und Dupont (1712 bzw. 1713). Der Unterschied zwischen französischem und italienischem Geschmack wird nur dadurch kenntlich gemacht, daß die französischen Übungen und Stücke den G-Schlüssel auf der untersten Linie vorgezeichnet haben, die italienischen dagegen auf der zweiten; und während sich

der *goût françois* auf die 1. Lage beschränkt, werden für den *goût Italien* schon Fingersätze angegeben, die bis zur 7. Position hinaufklettern.

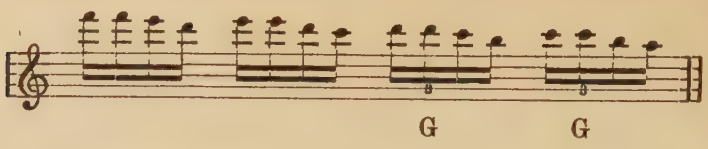
Zwei, höchstens drei Jahrzehnte später (nicht erst 1783, wie Fétis angibt, der nicht nur die Personen, sondern auch die Werke von Vater und Sohn Michel Corrette vielfach durcheinanderwirft), erschien *L' art de se perfectionner dans le Violon . . . Cet ouvrage fait la suite de l' Ecole d'Orphée . . .* Das ziemlich umfangreiche Buch enthält an die hundert Auszüge von technisch schwierigen Stellen aus den Werken von etwa drei Dutzend verschiedenen Autoren[1]), unter denen sich aber, bezeichnend genug, kein einziger Franzose befindet. Es gibt dafür nur zwei Erklärungen: entweder hat Corette von dem französischen Violinspiel nach wie vor eine so geringe Meinung gehabt, daß er es mit Absicht in seinen Sammelband unberücksichtigt ließ, oder aber — und das ist das wahrscheinlichere — die französischen Geiger haben ihn boykottiert, d. h. ihm als Gegenquittung für die s. Z. im *Maître de Clavecin* verübten Sottisen die Erlaubnis verweigert, auch nur das geringste aus ihren Kompositionen abzudrucken. Wie dem auch gewesen sein mag, jedenfalls haben wir dem Sammeleifer des wunderlichen Mannes die Bekanntschaft mit einer großen Anzahl von Werken — wenn auch nur in deren Prinzipalstimme — zu verdanken, die man anderswo vergeblich suchen würde. Und, was für unsern Gegenstand besonders ins Gewicht fällt, er hat sie auf Grund seiner Angaben im *Préface* sehr sorgfältig bezeichnet. Bei Noten, die auf der E-Saite gegriffen werden sollen, steht ein Punkt hinter dem betreffenden Finger, bei Tönen auf der A-Saite sind zwei Punkte hinzugefügt usw. Der gebrochene C-dur-Dreiklang in der 2. Position ist also folgendermaßen notiert:

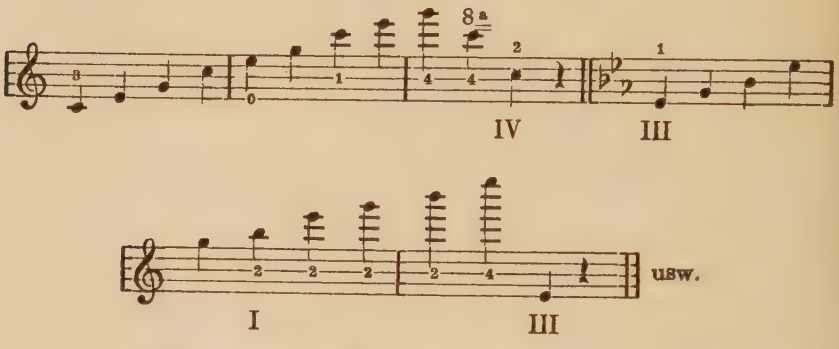
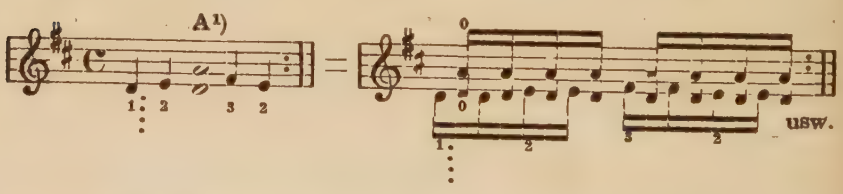


Der Buchstabe D bedeutet einen aufsteigenden Lagenwechsel, G einen abwärtsgehenden; also:



[1]) Ein ähnlicher, kürzlich pomphaft angekündigter „Neuer Weg" zur Violintechnik frischt in Wirklichkeit also nur einen alten geigenpädagogischen Gedanken auf.



Manche Fingersätze freilich sind für heutige Anschauungen wunderlich genug; so z. B. (in moderner Notierung):

Von Belang ist ferner, daß Corrette an vielen Stellen unter der Bezeichnung *Modèle de la Batterie* die Ausführungsweise von Arpeggien angibt, die der betreffende Autor bloß akkordisch skizziert hat; so z. B. zu Vivaldis op. 7:

Die beiden letzten Nummern der Sammlung bestehen aus einem Menuett (*Le Coucou*) und einem gavottenartigen Allegro *par l' auteur de ce livre*, die über einem rundläufigen Baß variiert werden; sie entbehren aber jeglichen Interesses. Weit besser ist es um die sechs *Sonates pour le Clavecin avec un accompagnement de Violon* bestellt, die Corrette als sein 25. Werk selbständig publiziert hat. Mit poetischen Überschriften versehen, die auf Szenen aus der griechischen Mythologie Bezug nehmen, stellen sie liebenswürdig tändelnde Salonmusik dar, die sich sehr wohl dazu eignen würde, lebende Bilder im Stile Watteaus klanglich zu illustrieren.

Die Reihe der französischen Geiger, die ihre Ausbildung der Paduaner Schule zu verdanken hatten, sei mit Tremais (Vor-

[1]) A = *aperto* bedeutet die Anwendung leerer Saiten.

name unbekannt) eröffnet, von dem wir allerdings nur durch eine gelegentliche Bemerkung des Lollischülers M. Woldemar wissen, daß er ein Zögling Tartinis gewesen ist. Cartier, der von ihm ein kurzes Adagio aus der 9. Sonate seines 1736 erschienenen Erstlingswerks abdruckt, rechnet ihn merkwürdigerweise zur *Ecole Allemande*. Zu umso größerem Dank sind wir A. Schering verpflichtet, der uns in seinen „Alten Meistern mit der ganzen Sonate Nr. 12 aus diesem op. 1 bekannt macht. Es ist ein imposantes Stück von mehr als mittlerem Schwierigkeitsgrad und läßt eine hervorragende Begabung für die fugierte Schreibart erkennen. Weitere Nachrichten über Tremais fehlen; doch scheint er in Paris gelebt zu haben.

Ein in seiner Art sehr tragisches Schicksal war dem um 1721 zu Paris geborenen André Noel Pagin beschieden. Aus Padua zurückgekehrt, führte er sich 1747 in einem *Concert spirituel* so erfolgreich mit Kompositionen von Tartini ein, daß er auch in der Folge fast nur Konzerte und Sonaten seines Lehrers spielte. Wie Fétis mitteilt, verdroß das die national gesinnten Musiker der französischen Hauptstadt dermaßen, daß sie seine Vorträge durch ironische Zwischenrufe störten und ihn dadurch zwangen, sich von der Öffentlichkeit zurückzuziehen. (Vergl. die Boykottierung M. Correttes und die Ablehnung des Italieners Ghignone-Guignon als *Roy des Violons*). Nur der Großmut des Herzogs von Clermont, der ihm ein Jahresgehalt von 6000 Franken aussetzte, war es zu verdanken, daß Pagin nicht in den mißlichsten Umständen gestorben ist. Sein Todesjahr kennt man ohnedies nicht. Burney, der ihn noch 1770 in einer Privatgesellschaft hörte, sagt: „Man hält Herrn Pagin für den besten Lehrling Tartinis; er hat viel Ausdruck und ungemeine Leichtigkeit, schwere Stellen herauszubringen; aber ich weiß nicht, ob er sich, weil das Zimmer klein war, nicht angriff, oder woher es kam, genug, sein Ton war nicht stark ... Er hatte die Ehre im *Concert spirituel* ausgezischt zu werden, weil er es wagte, im italiänischen Style zu spielen, und deswegen legte er seine Profession nieder."

Die von Pagin 1748 als op. 1 herausgegebenen sechs Solosonaten legen zwar in jeder Nummer beredtes Zeugnis von der kompositorischen Gewandtheit ihres Schöpfers ab; er gehört aber zu jenen Naturen, die sich zeitlebens nicht aus dem Banne zu lösen vermögen, in den sie die überlegene Persönlichkeit ihres Lehrers und Vorbildes geschlagen: manche seiner Sätze könnten unbeanstandet als Arbeiten des späteren Tartini passieren. Was freilich nicht hindert, daß die schöne von Alard mitgeteilte Sonate recht viel gespielt zu werden verdient.

Unter den Schülern Pagins brachte es besonders der aus Valenciennes stammende Etienne-Bernard-Joseph Barrière, der in der Komposition Philidor zum Lehrer hatte, zu Rang und Ansehen in seinem Vaterlande. Die Berliner Schloßbibliothek besitzt von ihm zwei Serien zu je sechs *Quatuors concertants* (op. 1

und op. 8), die als wohlgelungene Beispiele dieser Gattung zu bezeichnen sind.

Nun zu dem 1727 zu Chalons geborenen Joseph Touchemoulin, der 1754 in einem *Concert spirituel* spielte, wobei auch eine Sinfonie von ihm zur Aufführung kam, und dann Mitglied der Kapelle in Bonn wurde. Auf Kosten des Kurfürsten ging er bald darauf zwecks höherer Ausbildung im Violinspiel zu Tartini und erhielt nach erfolgter Rückkehr die Ernennung zum Kapellmeister. 1761 trat er in gleicher Eigenschaft in die Dienste des zu Regensburg Hof haltenden Fürsten von Thurn und Taxis, wo er 1801 gestorben ist. Schubart charakterisiert ihn folgendermaßen: „Sein Geschmack ist ganz französisch, weich und molligt. Er spielt die Violine zwar mit Kraft, doch in einer Manier, die nicht Jedermann gefallen kann. Sein Sohn zeichnete sich schon als zwölfjähriger Knabe als Violinist aus, jedoch die weichliche Erziehung des Vaters war ihm nicht günstig." Auf der Brüsseler Bibliothek sollen sich handschriftlich vier Solosonaten von Touchemoulin befinden; sie sind mir jedoch nicht zugänglich gewesen.

Als der bedeutendste französische Geiger aus Tartinis Schule dürfte aber doch wohl Pierre Lahoussaye zu betrachten sein, von dem schon einmal die Rede war. 1735 zu Paris geboren, ist er schon als zehnjähriges Wunderkind in einem *Concert spirituel* aufgetreten. Dann wurde er Pagins Schüler, als der er wohl vorbereitet schließlich zu Tartini selber in die Lehre kam. Nachdem er an die 15 Jahre lang in Italien als Virtuose und Dirigent gewirkt hatte, ging er 1772 nach London, um dort das Orchester der italienischen Oper zu leiten. 1779 übernahm er die gleichen Funktionen in den Pariser *Concerts spirituels* und 1781 an der *Comédie Italienne*. 1790 treffen wir ihn in Gemeinschaft mit Puppo als Kapellmeister am Theater *Monsieur*, aus dem später die vereinigten Theater *Feydeau-Favart* hervorgingen. Bei der Gründung des Konservatoriums erhielt Lahoussaye die Stelle eines Violinprofessors, verlor sie aber 1802 bei der Reorganisation des Instituts. Seitdem ging es mit dem alternden Manne so reißend abwärts, daß er sich gezwungen sah, in der großen Oper das Amt eines zweiten Geigers zu versehen. 1813 wurde er taub und ist 1818 in jämmerlichen Verhältnissen zu Paris gestorben.

Fétis, der Lahoussaye noch persönlich kannte, nennt ihn einen der besten Violinisten zu Ausgang des Jahrhunderts: „Seine Intonation war vollendet, und der Ton, den er aus seinem Instrument zog, schlackenfrei und mächtig. Ich erinnere mich, obzwar er damals nicht mehr jung war, Tartinis Teufelssonate von ihm in einer Weise spielen gehört zu haben, die mich in ebenso großes Staunen versetzte wie sie mir Vergnügen gewährte." Wichtiger freilich ist, daß auch Viotti große Stücke auf ihn als ausübenden Künstler gehalten hat. Das kam besonders gegenüber den Aufschneidereien seines Kollegen Puppo zum Ausdruck, der es liebte, sich für einen Schüler Tartinis auszugeben, obwohl er niemals in

Padua gewesen war. Viotti widerlegte seine Behauptungen einst dadurch, daß er Lahoussaye eine Geige in die Hand gab und zu Puppo gewendet sagte: „So, mein Freund, nun höre gut zu, Lahoussaye wird dir zeigen, in welcher Weise Tartini gespielt hat[1])."

Wie Tartini als stilbestimmend für das Violinspiel in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu betrachten ist, so Giovanni Battista Viotti für dessen zweite Hälfte. Er hat am 23. Mai 1752 zu Fontanetto da Po, einem Dorf im Piemontesischen, als der Sohn eines Hufschmiedes, der etwas Horn blies, das Licht der Welt erblickt. Da der Vater sehr bald merkte, daß sein Kind musikalisch veranlagt war, schenkte er ihm zum achten Geburtstag eine kleine Geige, auf der Giambattista ohne eigentlich fachmännische Anleitung so erstaunliche Fortschritte machte, daß er 1766 bei einem Besuche Strambinos die Aufmerksamkeit des dortigen Bischofs erweckte. Dieser empfahl ihn als warmer Kunstfreund der in Turin lebenden Marchesa di Voghera, die für ihren 18jährigen Sohn, den nachmaligen Principe della Cisterna, einen Gesellschafter suchte. Nachdem Viotti vor den musikalischen Autoritäten der Stadt die verblüffendsten Talentproben abgelegt hatte, wurde er trotz seiner Jugend nicht nur mit offenen Armen als Gefährte des Prinzen angenommen, sondern dieser ließ ihn auch auf seine Kosten so lange bei Pugnani studieren, bis er 1775 in der Turiner Hofkapelle angestellt wurde[2]).

Zur Ehre Pugnanis sei gesagt, daß er seinem Schüler nicht nur der idealste Lehrer, sondern auch ein wahrhaft väterlicher Freund gewesen ist: er hat ihn auch auf seinen ersten Konzertreisen getreulich begleitet. Diese führten 1780 nach Deutschland und Rußland, dann nach England und Frankreich. Hatte Viotti schon in Berlin, Petersburg und London große Erfolge geerntet, so leitete sein Erscheinen in Paris, wo er Ende 1781 eintraf, eine Reihe von sensationellen Triumphen ein, wie sie dort bis dahin noch keinem Geiger beschieden gewesen waren. Nur hat die Herrlichkeit nicht lange vorgehalten. Wie Fétis berichtet, veranstaltete Viotti in der Karwoche 1783 ein Konzert, das schlecht besucht war und, obwohl der Künstler sein Bestes gab, im Publikum

[1]) Fétis hat dem 1749 zu Lucca geborenen Giuseppe Puppo in seiner *Biographie universelle* einen mit sichtlicher Liebe geschriebenen Artikel gewidmet. Er war ein genialisch veranlagter Mensch, der auf dem *Conservatorio di San Onofrio* in Neapel zu einem vorzüglichen Violinisten heranwuchs und halb Europa durchquerte, bevor er sich in Paris seßhaft machte. Auf die Dauer aber konnte seine Zigeunernatur geregelte Verhältnisse nicht ertragen: als Sechziger nahm er in Italien sein unstetes Wanderleben wieder auf. Da er es jedoch nirgendwo längere Zeit aushielt, geriet er allmählich in so widrige Umstände, daß er es schließlich als eine Wohltat empfand, durch die Fürsorge des englischen Musikgelehrten E. Taylor ein Unterkommen im Armenhaus von Florenz zu finden, in dem er 1827 verschieden ist. Von den Kompositionen Puppos, welche Fétis verzeichnet, ist mir leider keine einzige zu Gesicht gekommen.

[2]) Näheres in der *Biographie universelle* von Fétis und in A. Pougins *Viotti et l'école moderne de Violon.*

keine rechte Stimmung aufkommen lassen wollte; umgekehrt heimste am nächsten Tag ein untergeordneter Geiger mit der Wiedergabe trivialster Stücke bei denselben Zuhörern die reichsten Beifallsehren ein. Diese Urteilslosigkeit soll Viotti dermaßen empört haben, daß er den Entschluß faßte, niemals wieder in Paris als Virtuose öffentlich aufzutreten. Er hat denn auch fürderhin nur noch bei der Königin Marie-Antoniette, die ihn mit einem Jahresgehalt von 6000 Franken zu ihrem „Akkompagnisten" ernannt hatte, und in Privatkreisen gespielt[1]). Ja selbst seine eigenen Kompositionen bekam das Pariser Publikum fürder nur noch durch seine Freunde und Schüler zu hören. So wurden, um nur ein Beispiel namhaft zu machen, alle drei konzertanten Symphonien, die Viotti für zwei Violinen geschrieben hat, im Frühjahr 1787 von Guérillot[2]) und Imbault[3]) in den *Concerts spirituels* aus der Taufe gehoben.

Viotti schlug nun die Dirigentenlaufbahn ein: nachdem er eine Zeitlang die Privatkapelle des Prinzen Guéménée geleitet hatte, wurde er Kapellmeister beim Prinzen von Soubise, der sich ein hervorragendes Orchester mit dem ausgezeichneten Geiger Bertheaume[4]) an der Spitze hielt. Dann wandte sich sein Betätigungsdrang hauptsächlich dem Theater zu. In Gemeinschaft mit Léonard, dem Friseur der Königin, errichtete er 1789 die *Opéra Italienne*, die jedoch nach kurzer Blütezeit an der Revolution zugrunde ging. Da Viotti sich bei dem Unternehmen auch finanziell ruiniert hatte, mußte er auf neue Erwerbsquellen bedacht sein. Kurz entschlossen ging er nach London und nahm dort seine Tätigkeit als Virtuose wieder auf. Zumal in den Salomon-Konzerten entfachte er beim englischen Publikum eine mindestens ebenso große Begeisterung wie zwölf Jahre vorher in Paris. Auch als Bratschist ließ er sich öffentlich hören, und in einem von Dragonetti gegebenen Konzert (Dez. 1794) spielte er

[1]) Nach M. Brenet (a. a. O., S. 333) hat er sich freilich auch noch an 8. Sept. 1783 in einem *Concert spirituel* hören lassen.

[2]) Der aus Bordeaux gebürtige Henri Guérillot trat 1785 im *Concert spirituel* mit eigenen Kompositionen auf und gehörte bis zu seinem Tode (um 1808) dem Orchester der Großen Oper an. Bei der Gründung des Konservatoriums erhielt er an demselben eine Violinprofessur.

[3]) Imbault, ein Schüler von Gaviniés, hatte schon in Genf mit Viotti Freundschaft geschlossen. Er war einer der besten Geiger im Orchester der *Concerts spirituels*, später in dem der *Société du Concert d'émulation*.

[4]) Isidore Bertheaume, 1752 zu Paris geboren, ist schon als zehnjähriger Knabe im *Concert spirituel* aufgetreten, in dessen Orchester er später Konzertmeister und schließlich Dirigent wurde. Seit 1788 erster Violinist an der *Opéra-comique*, vertrieben ihn die Revolutionsstürme aus der Heimat. Nach einem acht Jahre währenden Engagement als herzoglich Oldenburgischer Konzertmeister in Eutin wandte er sich nach Petersburg, wo er in der Privatkapelle des Kaisers als Sologeiger Anstellung fand. Er ist dort 1802 gestorben. Seine zahlreichen Kompositionen befinden sich samt und sonders auf der Pariser Nationalbibliothek, mußten also für meine Darstellung ausfallen.

mit diesem eines seiner *Duos concertants*, wobei der unvergleichliche Kontrabassist auf seinem Instrument die Partie der zweiten Geige ausführte.

Allein auch an der Themse sollte sich der Künstler keiner allzu langen Ungestörtheit erfreuen: auf den Verdacht hin, ein Agent des Herzogs von Orléans (*Philippe Egalité*) zu sein, erhielt er 1798 den Befehl, England unverzüglich zu verlassen. Er lebte nun drei Jahre lang in größter Zurückgezogenheit auf dem Landgut Schönfeldt bei Hamburg, das einem seiner englischen Bekannten gehörte. Dort sind u. a. die schönen Geigenduette op. 5 entstanden, die er seinen Londoner Freunden mit den Worten widmete: *Quelque morceaux ont été dictés par la peine, d'autres par l'espoir.* Nach erfolgter Zurücknahme der Ausweisung kehrte Viotti zwar wieder nach England zurück; aber öffentlich gespielt hat er dort ebenso wenig mehr wie in Paris, das er 1802 und 1814 auf kurze Zeit besuchte, um seine alten Freunde wiederzusehen. In der *Notice sur Viotti* entwirft Baillot ein anschauliches Bild von seinen geigerischen Leistungen, die sich mittlerweile zum Erstaunen aller, die ihn in privaten Kreisen und an einem improvisierten Abend im Konservatorium hörten, zur denkbar höchsten Reife entwickelt hatten. „*Je le croyais Achille, mais c'était Agamemnon*!" heißt es in der Lobschrift.

Über Viottis Wirken in England zwischen 1803 und 1819 herrscht ziemliches Dunkel: man weiß nur, daß er sich noch einigemale an Konzerten als Dirigent und Quartettspieler beteiligte. Nach der Meinung einiger Schriftsteller soll er eine Zeitlang Landwirt gewesen sein und auch Weinhandel getrieben haben. 1819 kam er abermals nach Paris, um die Direktion der Großen Oper zu übernehmen; da er aber ihren Verfall nicht aufhalten konnte, kehrte er Ende 1821 enttäuscht nach London zurück, wo ihn am 3. März 1824 der Tod ereilt hat.

Als ausübender Künstler wird Viotti von den meisten Schriftstellern „der Vater des modernen Violinspiels" genannt. Das hört sich zwar recht hübsch an, ist aber nicht zutreffend oder doch nur bedingt richtig[1]). Erstlich tritt kein einziger Faktor der Geigentechnik in seinen Werken erstmalig auf[2]); zweitens lassen sich eine ganze Anzahl älterer Violinisten — zumal aus der Mannheimer Schule — aufzählen, deren Geigensatz sich weit „moderner"

[1]) Ich selber habe es im Anhang zum 1. Band der Violinschule „Joachim-Moser" auch getan, weil ich damals den Zusammenhang der Dinge noch nicht übersah.

[2]) Es scheint sogar, als ob Spohr die nun in Deutschland unter dem Namen *coup d'archet de Viotti* allgemein bekannte Strichart aus eigener Machtvollkommenheit so getauft hat, „entweder weil sie von diesem großen Geiger zuerst gebraucht, oder, was wahrscheinlicher ist, besonders schön und effektvoll ausgeführt wurde" (Violinschule S. 136). Auffällig bleibt immerhin, daß Baillot, Viottis Intimus und größter Verehrer, die in Rede stehende Strichart in *L'art du Violon* (1834) zwar bespricht, sie aber *La saccade* nennt.

gibt als der Viottische. Von Mozarts Konzerten, die bereits komponiert waren, als Viotti noch der Turiner Hofkapelle angehörte, gar nicht zu reden. Wir haben ihn vielmehr in demselben Sinne als Sammelpunkt anzusprechen wie s. Z. Corelli; d. h. gleich diesem hat er es verstanden, die Errungenschaften der Vorgänger wie in einem Brennspiegel aufzufangen, dessen Leuchtkraft noch auf Generationen weitergewirkt hat. Mit dieser Feststellung sollen nicht etwa Viottis Verdienste geschmälert, sondern umgekehrt erst ins richtige Licht gesetzt werden. Denn zweifellos ist er ein Künstler von Gottes Gnaden wie nur wenige in der Geschichte des Violinspiels gewesen.

Nach dem Urteil aller irgendwie ins Gewicht fallenden Zeitgenossen war er mit einem Tonsinn begabt, dem er auf Grund einer ihm von Pugnani überkommenen freien und schwungvollen Bogenführung – man erinnere sich, daß wieder dessen Lehrer Somis in dem Rufe stand „der Inhaber des schönsten Bogenstrichs in Europa zu sein" – in allen Abstufungen und Klangfarben den vollkommensten Ausdruck zu geben vermochte. Und wenn er sich auch an Gewandtheit auf dem Griffbrett mit einem so ausgesprochenen Techniker wie Gaviniés wohl kaum wird haben messen können, so wußte er diese Unterlegenheit durch schwerer wiegende Vorzüge wett zu machen: durch ein hinreißendes Temperament, eine überaus plastische Art des Phrasierens und eine allseitig gerühmte Innerlichkeit beim Vortrag kantabler Stücke, die er in der feinsinnigsten Weise auszuzieren verstand. Über dem Künstler dürfen jedoch auch sonstige Eigenschaften Viottis nicht vergessen werden: im Besitz einer recht hohen Allgemeinbildung, war er ein ebenso großer Naturfreund wie Shakespeare-Schwärmer, und sein Arbeitszimmer schmückte die von Houdon modellierte Porträtbüste seines musikalischen Hausgottes Gluck. Beim Quartettspiel, das er zeitlebens aufs eifrigste pflegte, bevorzugte er freilich seinen Landsmann Boccherini, dann erst kamen Haydn und Mozart an die Reihe. Von Beethoven hat er wohl kaum mehr als den Namen gekannt. Nicht unerwähnt soll ferner bleiben, daß Viotti im Umgang mit Menschen von bestrickender Leutseligkeit und Herzensgüte war: nur wenige Musiker durften sich rühmen, gerade unter den Berufsgenossen so zahlreiche Freunde und neidlose Bewunderer zu besitzen wie der Meister aus Fontanetto. Viele liebten ihn geradezu abgöttisch[1]).

Viotti hat an die 200 Kompositionen veröffentlicht, darunter nach Pougin (a. a. O.) 29 Solokonzerte, 3 Konzertanten für 2 Geigen, 21 Quartette, ebensoviele Streichtrios, ein halbes Hundert Violinduette, 18 Solosonaten usw. Die meisten Werke, an denen das Klavier beteiligt ist, sind von ihm selbst besorgte

[1]) Es gibt ein ganz wundervolles Porträt Viottis von der großen Pariser Malerin Vigée-Lebrun (1755–1842). Sein jetziger Besitzer hat mir seinerzeit eine Photographie davon geschenkt; leider mußte ich aber versprechen, sie niemals zu veröffentlichen.

Einrichtungen seiner Geigenkompositionen. Die Konzerte Nr. 1 bis 20 wurden während Viottis erstem Aufenthalt in Paris geschaffen, die übrigen neun (von ihm mit den Buchstaben des Alphabets versehen) in England. Wenn nun auch das Schwergewicht auf diese Gattung fällt, so dürfen darüber doch weder die Solosonaten noch die Violinduos vergessen werden, schon weil in den ersteren die Anforderungen an das mehrgriffige Spiel erheblich größer sind als in den Konzerten, und wir erst durch sie den ganzen Viotti nach Gebühr kennen lernen. Desgleichen sollten seine Geigenduette auch heute noch fleißiger gespielt werden als es in Wirklichkeit der Fall ist, enthalten sie doch eine Fülle musikalischer Ideen und reizender Einfälle, die bei guter Ausführung in kunstliebenden Zuhörern innigstes Behagen auszulösen vermögen. Für die große Öffentlichkeit freilich sind all diese Werke gerade so als verloren zu betrachten wie die überwiegende Mehrzahl der Violinkonzerte, von denen nur noch das pathetische in h-moll (Nr. 24) hie und da mit Orchester aufgeführt wird, weit häufiger dagegen das in a-moll (Nr. 22). Und das von Rechts wegen; denn es ist eines der größten Kunstwerke, die wir überhaupt besitzen.

Die Analyse, welche Joachim dem im dritten Band unserer Violinschule abgedruckten Stück – es ist Cherubini gewidmet – vorausgeschickt hat, beginnt mit den Sätzen: „Der Umstand, daß dieses Konzert an die Geläufigkeit der Finger in den höchsten Applikaturen keine übermäßig großen Anforderungen stellt, hat wohl dazu geführt, daß es meist als Studienmaterial für Schüler benützt wird, obgleich zur durchgeistigten Darstellung seines Passagenwerks ein nicht geringer Grad technischer Gewandtheit sowohl der linken Hand wie der Bogenführung gehört. Man hat sich gewöhnt, es in die Studierstube zu bannen und darüber seinen hohen poetischen Wert vergessen. Seine Fülle schöner Melodien und seine originelle, von jeder Schablone entfernte Form stellen es gleichwohl meines Erachtens in die allererste Reihe der Violinkonzerte, wie es denn z. B. auch eine Lieblingskomposition keines geringeren als Johannes Brahms war. Er schätzte daran neben der reizvollen Erfindung vor allem das glückliche Verhältnis von Dur und Moll im Aufbau des ersten Satzes".

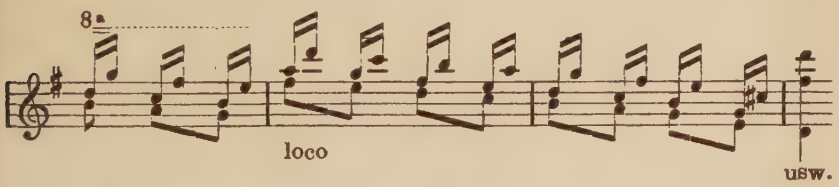
In mündlichen Unterhaltungen hat mir Joachim überdies wiederholt erzählt, daß Brahms selbst für das Beethovensche Konzert nicht in der passionierten Weise geschwärmt habe wie für das in Rede stehende von Viotti. „Während meiner hannöverschen Junggesellenzeit habe ich es ihm auf meiner Stube an manchen Abenden gemeinschaftlichen Musizierens zwei, ja dreimal nacheinander vorspielen müssen. Mit hochrotem Kopf, emporgezogenen Achseln und stöhnendem Wohlbehagen wühlte er dann beim Begleiten in der Klaviatur und war selig, daß ‚sowas in der Welt vorhanden wäre'. Ich nannte das Stück deshalb auch immer sein Konzert von Viotti."

Damit stimmt denn auch der Brief überein, den Brahms im Mai 1878 von Pörtschach aus, wo er mit der Komposition seines eigenen Violinkonzerts beschäftigt war, an Frau Schumann schrieb: „Das a-moll-Konzert von Viotti ist meine ganz besondere Schwärmerei, und ich glaube, Joachim hat es auch meinetwegen gewählt. (Zum Vortrag beim 55. niederrheinischen Musikfest in Düsseldorf.) Es ist ein Prachtstück von einer merkwürdigen Freiheit in der Erfindung, als ob er phantasiere, klingt es, und ist alles meisterlich gedacht und gemacht ... Daß die Leute im allgemeinen die allerbesten Sachen, also Mozartsche Konzerte und obigen Viotti nicht verstehen und nicht respektieren – davon lebt unsereiner und kommt zum Ruhm. Wenn die Leute eine Ahnung hätten, daß sie von uns tropfenweise dasselbe kriegen, was sie dort nach Herzenslust trinken können!" Diesen Worten ist nur noch hinzuzufügen, daß besagtes Viotti-Konzert in Joachims Vortragskunst zeitlebens eine ähnliche Rolle gespielt hat wie die Teufelssonate von Tartini.

Bevor wir uns dem Künstlerkreis zuwenden, der sich um Viotti während seiner ersten Pariser Epoche gebildet hat, um dann auf seine namhaftesten Schüler einzugehen, müssen wir noch zweier Italiener und eines Deutschen gedenken, die in den letzten Dezennien des 18. Jahrhunderts ebenfalls an der Seine tätig waren. Es sind dies Antonio Bartolomeo Bruni, Nicolo Mestrino und Mathieu-Fréderic Blasius. Ersterer wurde 1759 zu Coni in Piemont geboren und ging nach vollendeter Lehrzeit bei Pugnani nach Paris, wo er es bis binnen kurzem vom Vorgeiger an der *Comédie italienne* bis zum Orchesterdirektor der *Opéra comique* brachte. Daneben entfaltete er eine erstaunliche Fruchtbarkeit als Komponist: nicht nur, daß zwischen 1786 und 1815 über 20 komische Opern von ihm zur Aufführung gelangten, er hat neben 100 Etuden für die Violine – sie wurden in zwei Serien publiziert –, einer Geigen- und einer Bratschenschule, wohl noch drei Dutzend Trios, an die 50 Quartette und mindestens doppelt so viele Duos für Streichinstrumente geschrieben; merkwürdigerweise aber meines Wissens weder eine Geigensonate noch ein Violinkonzert. Das wirkt umso verwunderlicher als er nicht nur reich an musikalischen Einfällen und wohlbewandert in allen Künsten des Tonsatzes war, sondern sich auch auf die wirkungsvolle Behandlung der Geige so gut verstand wie kaum einer seiner Zeitgenossen. Das kommt besonders deutlich zum Ausdruck in Brunis mit vorbildlicher Sorgfalt hinsichtlich der Fingersätze und Stricharten bezeichneten *Duos concertants* für Geige und Bratsche, die ohnehin seine musikalisch wertvollsten Arbeiten sein dürften. Am nächsten stehen ihnen sechs „Duos für eine Violine[1])" – *gara di due Violini in uno*, wie es 100 Jahre vorher bei Biber hieß –, eines der besten Studienwerke, die es zur Einführung in das polyphone Spiel neben den *Divertimenti*

[1]) Abgedruckt in C. Wittings „Kunst des Violinspiels" (Holle, Wolfenbüttel), 6. Band.

Campagnolis gibt. Bruni, der wahrscheinlich selber ein ausgezeichneter Violaspieler war — seine Bratschenschule erweist sich auch heute noch als brauchbar — kehrte gegen 1820 nach Italien zurück und ist um 1823 in seinem Geburtsort gestorben.

Von dem Mailänder Mestrino weiß man nur soviel, daß er 1780 in der Kapelle des Fürsten Eszterházy, 1785 in der des Grafen Erdödy angestellt war, und über Brüssel nach Paris ging, wo er 1786 erfolgreich im *Concert spirituel* auftrat. Er wurde zunächst Kapellmeister am Theater *Monsieur*, in der Folge aber Orchesterleiter an der von Viotti errichteten italienischen Oper, ist aber in dieser Stellung schon 1790 gestorben. Seine zwölf Violinkonzerte[1]), mehrere Solosonaten, einige Hefte Geigenduette und sechs Kaprizen für Violine allein lassen einen feinsinnigen Musiker erkennen, der an schöpferischer Begabung kaum hinter Viotti zurückstand; nur daß seine Werke jener einheitlichen Geschlossenheit entbehren, die gerade das Kennzeichen des Meisters von Fontanetto bildet. Technisch dagegen sind sie erheblich schwieriger; so besonders das zehnte Konzert (G-dur), in dessen erstem Satz eine Tonleiterpassage bis zum viergestrichenen A hinaufführt. Es enthält auch allerlei Griffe — bis zu Duodezimen —, die nur eine sehr streckfähige Hand auszuführen vermag. Das Rondo desselben Konzerts weist auch wohl die frühesten Gänge in gebrochenen Sext-Akkorden auf:

Im ganzen unterrichtet man sich am besten über seine Art durch die bei B. Viguerie in vier Heften erschienenen *Douze grands Solo ou Etudes pour le Violon, choisies dans les ouvrages du célèbre Mestrino.* Die *Caprices ou Etudes du Violon, dédiés aux amateurs par Mestrino,* die letzthin Jos. Bloch in neuer Bearbeitung herausgab, bieten vortreffliches, auch heute noch mit Nutzen zu verwertendes Studienmaterial.

Der 1758 zu Lauterburg im Elsaß geborene Blasius kam schon als Knabe nach Paris, wo er 1784 in einem *Concert spirituel* zwar als

[1]) Die beiden ersten sind dem „*Baron de Bagge, Chambellan de S. M. le Roy de Prusse*“ gewidmet, einem in Paris lebenden musikalischen Sonderling, der übrigens selber ein *Concerto de Violon à plusieurs instrumens dédié à son Altesse Royale le Prince de Prusse* geschrieben hat, das trotz mancher Wunderlichkeiten sonst gar nicht übel geraten ist. Sein Mittelsatz besteht aus einem *Recitativo-Andante,* dem sich eine *Cavatina* anschließt, deren Gesang häufig mit *voce omana* (*vox humana*) überschrieben ist und mehrfach durch finstere Orchester-Ritornelle unterbrochen wird. Das Stück ist gar nicht leicht zu spielen.

Geiger mit eigenen Kompositionen debutierte, sich aber später ganz der Blasmusik zuwandte. Er wurde denn auch bei der Gründung des Konservatoriums mit einem Lehrstuhl für diese betraut. Von 1802 bis zu seiner 1816 erfolgten Pensionierung war er Kapellmeister an der *Opéra comique*, als der er sich des höchsten Ansehens erfreute. 1829 ist er zu Versailles gestorben. Neben einer Menge von Werken für Blasinstrumente hat Blasius u. a. auch drei Violinkonzerte, zwölf Streichquartette, mehrere Hefte Solosonaten und Geigenduette geschrieben. Die sehr soliden Solosonaten sind auch heute noch als Lehrmittel mit Nutzen zu verwerten, so namentlich inbetreff der Mehrgriffigkeit eine von Alard gedruckte in G-dur sowie eine zweite in B-dur aus op. 41 mit ihrem lebendigen Rondo. Von den Konzerten ist mir bloß das auf der Berliner Staatsbibliothek befindliche erste zu Gesicht gekommen, die wenig eigenartige Arbeit eines ernsten Musikers, in der höchstens die häufige Anwendung von Dezimengängen und riskanter freier Einsätze in den oberen Regionen des Griffbretts fesselt.

Rodolphe Kreutzer wurde als der Sohn eines aus Schlesien stammenden Musikers, der in französische Militärdienste getreten war, 1766 zu Versailles geboren. Nachdem er beim Vater die Elemente des Violinspiels erlernt hatte, kam er zu dem seit 1770 in Paris lebenden Mannheimer Anton Stamitz in die Lehre. Der Erziehung nach könnte man ihn also mit Fug und Recht den deutschen Geigern zuzählen, wenn seine Entwicklung – zumal als Opernkomponist – ihn nicht allmählig ganz französiert hätte. Das ist natürlich ohne jeden Nebengedanken gemeint, im Gegensatz zu manchen Pariser Schriftstellern, die an Viotti bloß auszusetzen hatten, daß er kein gebürtiger Franzose war[1]). Nachdem sich Kreutzer schon als Dreizehnjähriger im *Concert spirituel* erfolgreich mit einem Konzerte eigener Komposition vorgestellt hatte, wurde er bald darauf Mitglied der königlichen Kapelle und 1790 Soloviolinist am *Théatre italien*. 1795 erhielt er eine Professur am Konservatorium und sechs Jahre darauf das bis dahin von Rode innegehabte Amt eines Konzertmeisters an der Großen Oper, zu deren Orchesterleiter er in der Folge aufrückte. Daneben versah er den Dienst eines Kammervirtuosen bei Napoleon. All das hinderte ihn aber nicht, zwischendurch auch noch ausgedehnte Kunstfahrten zu machen, deren eine ihn 1798 im Gefolge des Generals Bernadotte, des nachmaligen Königs von Schweden, auch nach Wien führte. Dort schloß er Freundschaft mit Beethoven, der ihm mehrere Jahre später sein op. 47 widmete, das seitdem allgemein nur noch die „Kreutzer-Sonate" genannt wird. Sie ist aber ursprünglich für den Mulatten Bridgetower, von dem noch die Rede sein soll, geschrieben, so daß es Unsinn ist, aus ihr besonderes Kreutzersches Passagenwesen herauslesen zu wollen. 1826 trat Kreutzer, der sich

[1]) So schrieb der *Mercure* im April 1783: „*Viotti a été reçu avec les transports les plus merités, et il semble que les artistes commencent à lui pardonner de n'être pas né en France.*"

1810 — wie nachmals Spohr und Vieuxtemps — den linken Arm gebrochen hatte und infolgedesssen nicht mehr geigen konnte, in den Ruhestand und ist 1831 in der Nähe von Genf gestorben.

Abgesehen davon, daß Kreutzer an die 40 Opern geschrieben hat, ist er auch ein fleißiger Instrumentalkomponist gewesen. Es rühren von ihm her: 19 Solokonzerte, eine Konzertante für zwei Geigen und eine für Violine und Violoncell, je 15 Quartette und Trios für Streichgeräte, mehrere Solosonaten, einige Hefte Geigenduos, viele Variationenwerke für Violine und Orchester usw. Mit geringen Ausnahmen haben all diese Sachen freilich das Schicksal der Viottischen geteilt, wiewohl manche zu Unrecht; denn ein Stück z. B. wie die *Symphonie concertante* in F-dur, die s. Z. der Komponist und Rode aus der Taufe hoben, würde zweifellos auch heute noch Eindruck machen, wenn zwei Geiger von Rang sich seiner annehmen wollten. Zu den weiteren Ausnahmen gehören die von der Edition Peters herausgegebenen Konzerte Nr. 13, 14 18 und 19; besonders aber die beiden letzteren, in e-moll bzw. d-moll stehend, die man hin und wieder noch mit Orchester zu hören bekommt. Dann möchte ich eine Lanze brechen für Kreutzers *Molinara*, der das in Paesiellos gleichnamiger Oper (1788) vorkommende Volkslied *Nel cor più non mi sento* zugrunde liegt, dem später auch Polledro und Paganini, ja selbst Beethoven noch durch Variationen ihre Reverenz erwiesen haben. Das Stück enthält nämlich einige besonders dankbare Veränderungen für triller- und bogengewandte Virtuosen.

Kreutzers größte Verdienste um die Entwicklung unseres Instrumentes liegen aber auf pädagogischem Gebiet Mit seinen erstmalig im *Magasin de musique* (um 1807 von Cherubini, Méhul, Kreutzer, Rode, Isouard und Boieldieu begründet) erschienenen 42 *Etudes ou Caprices pour un Violon seul* hat er ein Werk geschaffen, das seinem Namen eine Weltgeltung verlieh, die sie, um eine Zeltersche Redewendung zu gebrauchen, behalten wird, „so lange die Violine eine Violine bleibt" Der Wert dieser Schöpfung beruht auf zwei Faktoren: erstens auf den mit einem erstaunlichen Scharfsinn angestellten Beobachtungen des Autors bei seinen eigenen Schülern in technischen Angelegenheiten, zweitens auf der den meisten Etuden — zumal den mehrgriffigen — innewohnenden Musikalität, die in dieser Sondergattung nur noch von der Rodeschen übertroffen wird. Wer aber wirklichen Nutzen aus seinem „Kreutzer" ziehen will, darf weder zu früh an ihn herangehen, noch die gedruckte Reihenfolge innehalten. Man muß in weiser Auswahl von den leichten zu den schwierigeren Nummern fortschreiten und tut am besten, die eigentlichen Bogenübungen stets mit den Triller- und Doppelgriff-Etuden abwechseln zu lassen. Vor allem aber darf man ihn nicht zu schnell erledigen wollen: selbst ein Joachim hat sich zeitlebens auf das Eingehendste mit ihm beschäftigt, und als ich eines Tages unvermutet in Wieniawskis Arbeitszimmer trat, fand

ich ihn beim Studium der – Kreutzerschen Etuden! „Sie sind viel schwerer,' meinte er, „als die meisten Geiger ahnen."

Daß Kreutzer selber ein bedeutender Virtuose gewesen ist, geht einerseits aus seinen Kompositionen hervor, andererseits aus dem Umstand, daß er sich auch den berühmtesten Fachgenossen gegenüber erfolgreich zu behaupten verstand. Schon die imposanten Hauptthemen der ersten Sätze seiner Konzerte, die gerne mit großen Intervallsprüngen glänzen, lassen auf kühnes männliches Spiel schließen, das sich, wie Fétis ausdrücklich hervorhebt, durch eine besondere Sicherheit auf dem Griffbrett auszeichnete. Der Autor eines so gesangvollen Stückes, wie der Mittelsatz des d-moll-Konzerts eines ist – es scheint mir von seinem Freunde Méhul beeinflußt zu sein, der sein Mitarbeiter an mehreren Bühnenwerken war –, muß aber auch über eine warmblütige Kantilene verfügt haben, wie denn Gerber (a. a. O.) sagt: „Im Adagio zeigt er sich womöglich noch mehr als Meister seines Instruments als im Allegro, wobey er die schwierigsten Passagen deutlich und außerordentlich rein vorträgt." Des weiteren heißt es in einem Bericht der „Allgem. musikal. Zeitung" von 1800 (Nr. 41): „Kurz, unter allen Virtuosen auf der Violine, welche sich dieses Jahr in den Konzerten von Paris haben hören lassen, ist wohl Kreutzer der Einzige, der mit Rode verglichen werden kann."

Rodolphes jüngerer Bruder und Schüler Auguste Kreutzer (geboren 1778 zu Versailles, gestorben 1832 in Paris) erfreute sich ebenfalls großer Wertschätzung als Geiger und Lehrer. Von 1802 bis 1825 als Violinist im Orchester der großen Oper tätig, wurde er 1826 der Nachfolger seines Bruders am Konservatorium. In einem Brief, den Spohr im Januar 1821 aus Paris nach Kassel schrieb, werden seine Leistungen folgendermaßen geschildert: „Der junge Kreutzer ließ mich ein neues, sehr brillantes und graziöses Trio seines Bruders hören. Die Weise, wie er es vortrug, vergegenwärtigte mir einigermaßen die Manier des älteren und überzeugte mich, daß sie die gediegenste von allen der Pariser Geiger sei. Dem jungen Kreutzer fehlt es an physischer Kraft, er ist kränklich und darf oft Monate lang nicht spielen. Sein Ton ist daher etwas matt, im übrigen sein Spiel rein, feurig und voll Ausdruck."

In seinem Artikel über R. Kreutzer berichtet Fétis (a. a. O.), daß dieser nach Beendigung seiner Studien bei A. Stamitz viel mit Mestrino und Viotti verkehrt und namentlich letzterer vorbildlich auf sein Spiel eingewirkt habe. Noch weit mehr war dies bei dem 1771 zu Passy bei Paris geborenen Pierre François Baillot der Fall. Er hat das Violinspiel zwar schon von Kindesbeinen an mit Lust und Liebe betrieben – in Paris waren Polidori und Sainte-Marie seine Lehrer und während eines längeren Aufenthaltes in Rom der Nardini-Schüler Pollani –, Berufsmusiker wurde er jedoch erst 1791, nachdem ihm Viotti eine Stelle als erster Geiger am *Théatre Feydeau* verschafft hatte. Daneben versah er noch eine ganze Reihe von Jahren das Amt eines Aktuars

im Finanzministerium, bis er 1795 eine Professur am Konservatorium erhielt. In der Folge unternahm er Konzertreisen durch aller Herren Länder und gründete 1814 die ersten öffentlichen und ständigen Quartettaufführungen in der französischen Hauptstadt. 1821 wurde er zum Solo-Violinisten an der großen Oper ernannt und leitete eine Zeitlang die *Concerts spirituels*. Nach der Verabschiedung R. Kreutzers übernahm er dessen Ämter, wurde aber 1842 durch den Tod ereilt. Die französische Regierung hat das Andenken des verdienten Mannes dadurch geehrt, daß sie in der Gallerie von Versailles seine Büste aufstellen ließ.

Wie den meisten für den öffentlichen Vortrag bestimmten Kompositionen seiner geigerischen Zeitgenossen ist es auch denen von Baillot (neun Konzerten, 30 Variationenwerken, einer *Symphonie concertante* für 2 Violinen, 3 Quartetten und 15 Trios für Streichinstrumente usw.) ergangen: sie sind nahezu restlos von den Programmen der Gegenwart verschwunden, wenn ihnen auch Spohr (a. a. O.; II, S. 138) noch sehr viel Gutes nachrühmte. Dagegen haben seine pädagogischen Arbeiten ihren Wert behalten und sollten von allen Lehrern entsprechend gewürdigt werden. Zeitlich voran steht die *Méthode de Violon par M. M. Baillot, Rode et Kreutzer ... Rédigée par Baillot. Adopté par le Conservatoire*[1]). Das Buch wird mit einer geschichtlichen Abhandlung über den Ursprung und das Wesen der Geige eingeleitet, die jedoch in vielen Punkten durch die Forschungsergebnisse der nächsten Generationen gegenstandslos geworden ist. Nur manche den Bogen betreffende Ausführungen haben auch heute noch Geltung. Dann folgt eine Systematik des Violinspiels auf Grund der Tonleiter und Intervalle in allen sieben Lagen, hie und da durch kleine Übungen unterbrochen, deren einige von R. Kreutzer herrühren. Daß eine so trockene Anhäufung von

---

[1]) An der Spitze des Werkes stehen folgende Sätze:
„Aux termes du Règlement du Conservatoire une Commission spéciale, composée des Citoyens Baillot, Blasius, Catel, Chérubini, Grasset, Guénin, Guérillot, Kreutzer, Lahoussaye et Rode s'est reunie le 13 germinal an 9. à l'effet de procéder à la formation d'une Méthode de Violon, pour servir à l'enseignement dans le Conservatoire de Musique.
Les citoyens Baillot, Kreutzer et Rode ont été désignés pour préparer ce travail.
Le 25 pluviose an 10. le citoyen Baillot a présenté à la Commission la rédaction d'une Méthode de Violon. Ce travail examiné avec le plus grand soin a été adopte."
Der an obiger Kommission beteiligte Marie-Alexandre Guénin wurde 1744 zu Maubeuge geboren und von Capron und Gossec zu einem so tüchtigen Musiker herangebildet, daß er 1773 in einem *Concert spirituel* als Geiger mit eigenen Kompositionen auftreten konnte. In der Folge leitete er die Hauskapelle des Prinzen Condé und erhielt 1780 die Stelle des Soloviolinisten an der Großen Oper, die er bis zur Berufung R. Kreutzers in dieses Amt (1800) inne hatte. Er mußte sich fortab mit der Rolle eines einfachen Geigers begnügen, wurde aber nebenbei als Hilfslehrer am Konservatorium beschäftigt. Seine zahlreichen Kompositionen, unter denen sich auch ein Bratschenkonzert befindet, sind jetzt völlig vergessen.

geigerischem Rohmaterial sich beim praktischen Unterricht nicht dauernd verwerten ließ, konnte einem einsichtigen Manne wie Baillot nicht lange verborgen bleiben. Nach dem Tode seiner Kollegen Kreutzer und Rode gab er deshalb 1834 bei Schott in Mainz sein Hauptwerk *L'art du Violon par P. Baillot* heraus, das, wenn man von seinem phrasenreichen Text absieht, vielleicht die beste französische Violinschule bis auf den heutigen Tag geblieben ist. Kommen darin schon eine Menge von Übungsstücken vor, die das gesamte geigentechnische Rüstzeug überaus geistvoll berücksichtigen, so werden sie auf das glücklichste noch durch die nachgelassenen *24 Etudes, suite à l'art du Violon* ergänzt, die unlängst E. Nadaud bei Costallat & Cie. in Paris neu herausgegeben hat. Man kann sie mit Fug und Recht das jüngere Gegenstück der berühmten Kaprizen von Rode nennen, zumal auch hier jedes Stück aus einer anderen Tonart geht; nur daß sie erheblich moderner gehalten sind.

Was nun den ausübenden Künstler Baillot anlangt, so muß er nach dem Urteil der Zeitgenossen besonders in der zweiten Hälfte seines Lebens ganz Hervorragendes geleistet haben. Spohr z. B. ordnet ihm (a. a. O. II. S. 136), „wenn von bloßer Exekution die Rede ist," nur noch den glänzenden Virtuosen Charles Lafont über, wobei freilich nicht zu vergessen ist, daß R. Kreutzer damals nicht mehr spielen konnte und Rodes Stern bereits im Erbleichen war. Nachhaltigen Eindruck hat er auch noch auf den jungen Mendelssohn ausgeübt, der ihn, wie mir Joachim wiederholt erzählte, als Quartettspieler außerordentlich geschätzt hat und neben seiner Darstellungskunst namentlich den edlen Klang nicht genug zu rühmen wußte, den er auf der G-Saite aus seinem Instrument zu holen verstand.

Außer dem schon früher besprochenen Friedr. Wilh. Pixis seien von Viottischen Schülern noch angeführt: Alday, Cartier, Durand, Labarre, Libon, Robberechts, Rode und Vacher. Unter ihnen ist Pierre Rode, der 1774 zu Bordeaux geboren wurde, der weitaus bedeutendste gewesen. Nachdem ihn der in seiner Vaterstadt ,dann in Paris wirkende Geiger André-Joseph Fauvel soweit gefördert hatte, daß er bereits im Knabenalter recht schwierige Stücke bewältigen konnte, führte ihn der berühmte Waldhornist Punto zu weiterer Ausbildung seinem Freunde Viotti zu, dessen Lieblings- und Paradeschüler er alsbald wurde. Ist er es doch gewesen, der vom Tage seines ersten öffentlichen Auftretens an (1790 im *Théatre Monsieur*) einen erheblichen Teil der Violinkompositionen seines Lehrmeisters aus der Taufe gehoben hat. Zunächst behielt er zwar seine Stelle als Anführer der zweiten Geigen im *Théatre Feydeau* bei, unternahm jedoch 1794 weit ausgedehnte Konzertreisen, allüberall mit Ausnahme Englands, wo er niemals festen Fuß zu fassen vermochte, die glänzendsten Erfolge erntend. Bei seiner Rückkehr nach Paris wurde er zum Violinprofessor am Konservatorium und im folgenden Jahre zum Solo-

spieler an der Großen Oper ernannt. 1796 kam er zum erstenmal nach Berlin und entzückte den König Friedrich Wilhelm II. in einem Hofkonzert dermaßen, daß er ihn sofort für seine Kapelle engagieren wollte; was aber Duport und Vachon zu hintertreiben wußten. Bald darauf ging Rode nach Madrid, wo er mit Boccherini engste Freundschaft schloß. Auf der Kunstfahrt, die er im Winter 1802/3 in Boieldieus Gesellschaft antrat, konzertierte er in Berlin auch öffentlich. Die „Allgem. musikal. Zeitung" schrieb damals: „Die Kunst seines Spieles rechtfertigte die allgemeinen Erwartungen. Alle, die seinen berühmten Lehrer Viotti gehört haben, behaupten einstimmig, daß er dessen eigene interessante Manier vollkommen besitze, aber noch mehr Milde und feines Gefühl hineinlege." Und später: „Wir wiederholen nur, was uns an diesem Meister auch dießmal vor allem entzückte und sein Spiel vornehmlich charakterisiert; und das ist der unvergleichliche, in allen erdenkbaren Modifikationen schöne und sich gleichbleibende Ton; der durchaus edle, würdige Geschmack, dem er durchgängig treu bleibt und alles aufopfert, was bloß imponiren, frappiren oder Spaß machen könnte; und die höchste Vollendung in alledem, was er zu hören giebt."

In Petersburg hat Rode, der damals auf dem Zenith seines Ruhmes stand, solchen Enthusiasmus erregt, daß ihn Kaiser Alexander I. alsbald mit einem Jahresgehalt von 5000 Silberrubeln zu seinem Kammervirtuosen ernannte. Als er aber nach fünfjährigem Aufenthalt an der Newa in die Heimat zurückkehrte, fand man seine Leistungen nicht mehr auf der alten Höhe stehend und ordnete ihnen diejenigen Lafonts über. Das verstimmte den sieggewohnten Künstler, so daß er wie einst Viotti den Entschluß faßte, in Paris nicht mehr öffentlich zu spielen. 1811 nahm er jedoch seine Kunstreisen ins Ausland wieder auf, die ihn über die Schweiz und Deutschland auch nach Wien führten, wo er zwar mit Beethoven dessen G-dur-Sonate op. 96 öffentlich spielte, aber, wie wir durch Thayer wissen, den Komponisten einigermaßen enttäuschte. Das Gleiche war auch bei Spohr der Fall, der in früheren Jahren einer der glühendsten Verehrer des französischen Meisters gewesen war (Selbstbiographie I, 177), jetzt aber wenig Gefallen mehr an ihm fand.

1813 ließ sich Rode zu mehrjährigem Aufenthalt in Berlin nieder, wo er bald darauf eine junge Witwe Galliari heiratete [1]). Zwei für uns wichtige Begebenheiten fallen in diese Zeit: erstlich die Komposition der Kaprizen, zweitens der Unterricht, den er dem hochbegabten Eduard Rietz erteilte, der aber schon 1832 nach kaum vollendetem 20. Lebensjahr ins Jenseits abberufen wurde. Für diesen seinen Jugendfreund hat Mendelssohn im Alter von 16 Jahren das Oktett für Streichinstrumente geschrieben. Um 1820 aber wurde Rode so mächtig vom Heim-

[1]) „*Pierre Rode*" *par F. M.* (Geh. Baurat Friedrich Moser), Berlin 1831.

weh nach dem Süden erfaßt, daß er sich nach vorübergehendem Aufenthalt in Nizza mit seiner Familie in seiner Vaterstadt ansiedelte. Er weilte dort mehrere Jahre in stiller Zurückgezogenheit, bis er 1828 dem Drange nicht mehr zu widerstehen vermochte, sein Glück noch einmal als Virtuose zu versuchen. Ein von ihm in Paris veranstaltetes Konzert war aber von einem so entschiedenen Mißerfolg begleitet, daß er aufs bitterste enttäuscht nach Bordeaux zurückkehrte. Er ist 1830 auf seinem Landgut Château-Bourbon bei Damazon den Folgen eines Schlaganfalles erlegen.

An Kompositionen für unser Instrument hat Rode geschrieben: 13 Konzerte, 12 Streichquartette, darunter einige mit der Nebenbezeichnung *Sonates brillantes*, ebenso viele Solostücke unter den Namen *Air varié* oder *Thème varié* und ähnlichen, zwei Polonaisen, zwei Dutzend Geigenduette, *24 Caprices en forme d'Etudes pour le Violon seul dans les 24 tons de la gamme* und als nachgelassenes Werk nochmals zwölf Solo-Etuden. Den für den Konzertsaal bestimmten Arbeiten ist es zwar im großen ganzen etwas besser ergangen als den gleichgearteten von Viotti, Kreutzer und Baillot — das siebente Konzert (a-moll) z. B. sowie das Andante mit Variationen in G-dur[1]) wurden noch vor einem Menschenalter recht häufig öffentlich gespielt —, von den Programmen der Gegenwart sind sie jedoch völlig verschwunden. Dabei vermag sich ein in guten Traditionen aufgewachsener Geiger bei einem noch nicht ganz abgestumpften Zuhörerkreis mit dem soeben genannten Konzert selbst heute noch einen stürmischen Erfolg zu erspielen. Er ist ihm durch die plastische Thematik, die edle Kantabilität und das geistvolle Laufwerk des Stückes gewährleistet. Noch eindringlicher aber möchte ich dem elften Konzert (D-dur), dem bedeutendsten, das Rode geschrieben hat, das Wort reden. Freilich erfordert es nicht nur einen in Phrasierungsangelegenheiten wohlbeschlagenen Darsteller, sondern einen, der zugleich die volle Reife in der Ausführung der klassischen Stricharten besitzt. Als bestes Mittel zur Aneignung beider Faktoren hat sich seit über 100 Jahren das eingehende, mit Liebe und Ausdauer betriebene Studium der 24 Kaprizen unseres Meisters bewährt, die als die höchste Kunstleistung auf geigenpädagogischem Gebiet überhaupt einzuschätzen sind. Ihr instruktiver Wert ist so allgemein anerkannt, daß es „Eulen nach Athen tragen" hieße oder, wie C. Reinecke sich einmal ausdrückte, „Noten nach Leipzig," wenn man einzelne Nummern besonders hervorhübe. Sie sind eben in ihrer Gesamtheit bewundernswert. Daß sich dieses Lob auch auf ihren musikalischen Gehalt erstreckt, geht schon daraus hervor, daß sie mehrfach auch mit unterlegter Klavierbegleitung herausgegeben worden

[1]) Sie waren ehedem so beliebt, daß sie mit unterlegtem Text von den berühmtesten Gesangsgrößen jener Zeit in Konzerten vorgetragen wurden; so von der Catalani, der Malibran und ihrer Schwester Viardot-Garcia, von der Sontag und vielen anderen.

sind, allerdings ein genau so überflüssiges Verfahren wie bei den Kompositionen J. S. Bachs für Violine allein. Die in Rede stehenden Kaprizen werden in der glücklichsten Weise durch die nachgelassenen zwölf Etuden ergänzt, die, merkwürdig genug, nicht annähernd so fleißig benutzt werden wie es der Fall sein sollte.

Wie immer noch Schriftsteller das Märchen aufwärmen, Viotti habe sich bei der Komposition seines 22. Konzerts von Cherubini helfen lassen, so wird auch Rode nachgesagt, daß ihm Boccherini bei der Instrumentation seiner Konzerte hilfreich unter die Arme gegriffen habe. Als ich einmal mit Joachim auf diesen Gegenstand zu sprechen kam, meinte er ganz unwirsch: „Auf solch törichte Gedanken können bloß Menschen verfallen, die vom künstlerischen Schaffen keine Ahnung haben. Wenn ich einem Freunde gelegentlich einen Wink oder Rat gebe, so bin ich doch nicht gleich sein Helfer oder Mitarbeiter. Männer wie Viotti mit seinem] a-moll-Konzert und Rode, dessen Kaprizen in jeder Hinsicht vollendete Meisterwerke sind, hatten es wahrhaftig nicht nötig, sich ihre Sachen von andern durchsehen und verbessern zu lassen. Ich wenigstens glaube das nie und nimmermehr!“

Nach Rode ist unter Viottis Schülern der schon so oft zitierte Jean-Baptiste Cartier (1765 zu Avignon geboren, 1841 in Paris gestorben) der für uns weitaus wichtigste; nicht sowohl wegen seiner Tüchtigkeit als Geiger und Tonsetzer, sondern um seiner Sammeltätigleit willen. Ihr nämlich verdanken wir das bedeutsame Werk *L'Art du Violon ou Collection choisie dans les Sonates des écoles italienne, françoise et allemande*, das 1798 erstmalig erschien und in kurzen Zeitfolgen, durch verschiedene Beigaben bereichert, mehrfach wieder aufgelegt wurde[1]). Es enthält in 140 bzw. 150 Nummern die im allgemeinen nach dem Grade ihrer technischen Schwierigkeit eingeordnet sind, eine Menge wertvollster Geigenkompositionen des 18. Jahrhunderts, die hier teilweise zum ersten Male gedruckt vorkommen: so u. a. die Teufelssonate von Tartini, J. S. Bachs C-dur-Fuge für Violine allein usw. Dem Buch ist ein Abriß *Principes abrégés pour le Violon* vorausgeschickt, der freilich nichts anderes darstellt als eine kompilatorische Arbeit auf Grund der damals bekanntesten Schulen, vornehmlich der Geminianischen, die zu Paris 1752 in französischer Übersetzung unter dem Titel *L'art de jouer le Violon* herausgekommen war.

Cartier übersiedelte 1783 nach Paris, um bei Viotti zu studieren, der ihn bald darauf der Königin Marie-Antionette als *Accompagnateur* empfahl. 1791 trat er in das Orchester der Großen Oper ein, dem er über 30 Jahre lang als erster Geiger und stellvertretender Konzertmeister angehört hat. Lehrer am Konservatorium, wie Eitner angibt, ist er aber niemals gewesen; Fétis sagt vielmehr ausdrücklich, daß er zeitlebens nur Privatunterricht erteilt habe.

[1]) Die 2. Auflage ist betitelt: *L'Art du Violon, ou Division des écoles, servant de complément à la Méthode de Violon du Conservatoire* (Paris, 1801).

Durch ihn erfahren wir auch, daß Cartier lange Zeit damit beschäftigt war, eine Geschichte des Violinspiels zu schreiben, dafür aber keinen Verleger gefunden hat. Ich glaube kaum, daß dies sonderlich zu bedauern ist; denn aus dem Vorwort zu schließen, mit dem er seine Ausgabe der Corellischen Sonaten op. 5 versehen hat, verfügte er nur über sehr mangelhafte Kenntnisse in musikgeschichtlichen Dingen. Der fleißige Mann wird sich schon mit dem Ruhme begnügen müssen, den ihm sein Sammelwerk bei den Zeitgenossen und der dankbaren Nachwelt eingetragen hat.

F. Alday, zum Unterschied von seinem älteren Bruder, der ebenfalls Geiger war, aber hauptsächlich als Mandolinenspieler glänzte, *le jeune* genannt, wurde 1764 in Paris geboren und trat, nachdem er eine Zeitlang Viottis Unterricht genossen hatte, mehrere Male in den *Concerts spirituels* auf. 1791 ging er nach England und ließ sich 1806 als Musiklehrer in Edinburg nieder, wo er wahrscheinlich auch gestorben ist. Von seinen Kompositionen — drei Konzerte, mehrere Streichtrios, drei Hefte Geigenduos und *Airs variés pour Violon et Alto* — haben sich nur die Baillot gewidmeten Etuden, die Th. Rehbaum 1887 bei Schlesinger (Berlin) neu herausgab, in unsere Zeit herübergerettet. Ihr Studium vermag zwar die Kenntnis des Griffbretts und die Streckfähigkeit der linken Hand nicht unwesentlich zu fördern, musikalisch aber sind sie so trocken, daß schon eine recht große Energie dazu gehört, sie durchzuackern.

In jeder Hinsicht besser ist es um die Leistungen des 1775 zu Cadix geborenen, 1838 in Paris gestorbenen Philippe Libon bestellt. Er hat sechs Jahre lang bei Viotti studiert, der dann mit ihm nicht nur einige Male in London öffentlich konzertierte, sondern ihn auch mit Haydn bekannt machte. Der deutsche Meister war besonders von seinem Quartettspiel sehr angetan. In den nächsten Jahren bekleidete Libon die Stellung eines Kammervirtuosen an den Höfen von Lissabon und Madrid, ließ sich aber 1800 zu dauerndem Aufenthalt in Paris nieder. 1804 wurde er Mitglied der Privatkapelle, die sich die Kaiserin Josephine hielt, und 1810 ernannte ihn ihre Nachfolgerin Marie-Louise zu ihrem *Accompagnateur.*

Libon ist auch ein begabter Tonsetzer gewesen: sechs Konzerte, neun Streichtrios, mehrere Variationenwerke für Violine mit Orchester, zwei *Recueils d'airs variés pour Violon et Quatuor* sowie 30 Etuden rühren von ihm her. Während die Vortragsstücke für die Öffentlichkeit verloren sind, kann man den größten Teil seiner Etuden — er hat sie Viotti gewidmet — auch heute noch mit Nutzen beim Unterricht verwerten. Ihr Schwierigkeitsgrad ist etwa der der „Vorübungen zu Rode und Kreutzer" von Jakob Dont.

Die beiden Viottischüler Louis-Julien Castels de Labarre (1771 – ?) und Pierre-Jean Vacher (1772–1819) sind zwar recht tüchtige Geiger gewesen, haben es aber weder als Solisten noch als Tonsetzer zu Leistungen gebracht, die für unsere Darstellung in Betracht kämen. Dagegen muß allen Nachrichten zu-

folge der um 1770 zu Warschau geborene Auguste-Frédéric Durant, gewöhnlich Duranowski genannt, ein ganz außerordentlicher Virtuose, etwa vom Schlage der Deutschen M. Esser und J. Scheller, gewesen sein. Von seinem Vater, der Musiker in der Kapelle des letzten Königs von Polen war, im Violinspiel so weit herangebildet, daß er öffentlich auftreten konnte, brachte ihn 1787 ein polnischer Gönner nach Paris und gab ihn zu Viotti in die Lehre. In dieser entwickelten sich die technischen Anlagen des Jünglings mit solcher Schnelligkeit, daß er binnen kurzem die schwierigsten Stücke einwandsfrei zu bewältigen wußte. Dann begannen seine Wanderjahre, die ihn 1794/95 durch Deutschland und Italien führten. Trotz glänzendster Erfolge faßte er aber plötzlich den Entschluß, die Virtuosenlaufbahn mit dem Soldatenstand zu vertauschen. Er trat zu diesem Zweck in die französische Armee ein, in der er es bis zum Adjutanten eines Generals brachte. Aus niemals ganz aufgehellten Gründen wurde er als solcher in Mailand zu einer längeren Gefängnisstrafe verurteilt, die zur Folge hatte, daß er nach wiedererlangter Freiheit die Offizierskarriere aufgeben mußte. Er führte nun ein wahrhaft zigeunerisches Wanderleben in Deutschland — zeitweise soll er nicht einmal eine Geige besessen haben —, bis er sich 1814 als Konzertmeister in Straßburg fesseln ließ, wo er bis 1834 zu verfolgen ist. Seitdem fehlen jegliche Nachrichten über seinen Verbleib.

Fétis, der Duranowski noch gehört hat, äußert sich in der enthusiastischsten Weise über sein Spiel und meint, er würde der erstaunlichste aller Violinisten geworden sein, wenn ihn sein unstetes Wesen nicht an der Ausgestaltung seines fabelhaften Talents gehindert hätte. Paganini, der ihn in seiner Jugend ebenfalls gekannt hat, erzählte ihm, Fétis, er wäre durch Duranowski in all jene Geheimnisse der Geigentechnik eingeweiht worden, deren siegreiche Äußerungen jetzt die ganze Welt an seinem eigenen Spiel bewundere. Das sind selbstverständlich nichts als leere Redensarten, die leider auch heute noch von so vielen Leichtgläubigen und Urteilslosen für bare Münze genommen werden. Geheimnisvoll ist bloß das Walten der Natur, die einzelne Individuen mit ganz besonderen geistigen und körperlichen Eigenschaften und der Energie, angeborene Fähigkeiten trotz aller Widerstände zur Entfaltung zu bringen, ausgestattet hat, während sie der überwältigenden Mehrheit all diese Vorzüge versagt. Darum sind auch die wirklichen Genies so selten. Als Komponist kann Durand auf diese Benennung jedenfalls keinen Anspruch erheben. Zwar kenne ich von ihm bloß sechs Kaprizen op. 15 und ein Duo für Violine und Bratsche, welch letzteres bei guter Ausführung ja recht wirkungsvoll klingen mag; die Kaprizen aber geben sich als eine verwässerte Nachbildung derer von Rovelli, sind auch von annähernd demselben Schwierigkeitsgrad.

Das Wirken des 1797 zu Brüssel geborenen André Robberechts gehört zwar schon dem 19. Jahrhundert an, da er

aber der letzte unmittelbare Schüler Viottis war, der für uns in Betracht kommt, mag er bereits an dieser Stelle besprochen werden. In seiner Vaterstadt durch den Geiger Von der Plancken gut vorbereitet, trat er 1814 in das Pariser Konservatorium ein; da dieses aber infolge des Einmarsches der verbündeten Armeen in die französische Hauptstadt geschlossen wurde, nahm er bei Baillot Privatstunden. Dann war er mehrere Jahre lang Viottis Schüler in London. Wieder nach Brüssel zurückgekehrt, erhielt er um 1820 die Ernennung zum Soloviolinisten der königlichen Kapelle, war aber auch als Lehrer tätig: der junge Bériot hatte damals vorübergehend Unterricht bei ihm. 1830 siedelte er zu dauerndem Aufenthalt nach Paris über, wo er, als Künstler und Mensch gleich hoch geschätzt, 1860 gestorben ist. Die Kompositionen von Robberechts bestehen zumeist aus musikalisch nichtssagenden *Airs variés*; seine Spielweise jedoch wird vortrefflich charakterisiert durch das *Morceau de Concert pour 2 Violons concertants et Piano* op. 18, ein ungemein effektvolles Stück für zwei Geiger, die das Rüstzeug der modernen Violintechnik virtuos beherrschen.

Schließlich sei noch einmal jenes Michel Woldemar gedacht, der schon bei der Geschichte des Bogens kurze Erwähnung fand. Er wurde 1750 zu Orléans geboren und war von Jugend auf ein leidenschaftlicher Musikfreund; Berufsgeiger zu werden entschloß er sich erst, nachdem er Lolli gehört hatte. Er muß längere Zeit dessen Schüler gewesen sein, denn er wurde sein eifriger Parteigänger, was wohl auch an der Übereinstimmung ihrer beiderseitigen Wesensart gelegen haben mag. Trotz entschiedener Begabung für das virtuose Violinspiel hat er doch niemals in Paris recht Fuß zu fassen vermocht und sah sich nach Einbuße seines väterlichen Erbteils gezwungen, die Kapellmeisterstelle bei einer wandernden Schauspieltruppe zu übernehmen, bis er sich in Clermont-Ferrand niederließ, wo er 1816 vom Tode ereilt wurde.

Als Tonsetzer gehört Woldemar zu den seltsamsten Erscheinungen, die die Geschichte unseres Instrumentes aufzuweisen hat. Abgesehen davon, daß all seine Werke in der Anlage mehr oder weniger phantastisch sind, stehen ganz vernünftigen Anschauungen in technischen Dingen, wie z. B. in seiner 1800 erschienenen *Grande Méthode pour le Violon*, in anderen Arbeiten wunderliche Einfälle gegenüber, die hart an Marktschreierei grenzen. Und doch hat der Mann eine Beobachtungsgabe für die Spiel- und Stileigentümlichkeiten der von ihm verehrten Geigenmeister besessen, die stellenweise geradezu verblüffend wirkt. Er hat ihr in vier *Sonates fantomagiques* Ausdruck zu geben versucht, die betitelt sind: *L'Ombre de Lolli, maître de Jarnovick, L' Ombre de Mestrino . . . dédié aux Manes de ce Virtuose, L'Ombre de Pugnani, maître de Viotti, L' Ombre de Tartini.* Kompositorisch sind diese E. T. A. Hoffmannschen „Schattenrisse in Callots Manier" nicht sehr hochwertig, geigerisch aber hat sich Woldemar in den verschiedenen

„Sonaten", auch wenn man von den bewußt eingestreuten Zitaten absieht, den Spielmanieren der betreffenden Meister mit anerkennenswerter Geschicklichkeit anzupassen verstanden.

Nicht vergessen werden darf, daß Woldemar auch ein *Concerto pour Violon-Alto* komponiert hat, d. h. für eine etwas größer gebaute Violine, die mit fünf Saiten bezogen war, also eine Kombination von Geige und Bratsche darstellte, wie das Quinton der Lullyzeit. Der nachmals so berühmt gewordene Bratschist des Baillot-Quartetts Chrétien Urhan (geboren zu Montjoie bei Aachen, gestorben 1845 in Paris), das „seraphische Pendant des diabolischen Berlioz", wie er vom Abbé Mainzer in der Zeitschrift „Cäcilia" (Bd. 19, S. 129) genannt wird, derselbe, für den Meyerbeer das *Viola d'amour*-Solo in den „Hugenotten" geschrieben hat, nahm Woldemars Idee wieder auf und spielte eine Zeitlang auf der fünfsaitigen Alt-Violine öffentlich. Von ihm rühren u. a. merkwürdige *Quintettes pour 3 Altos, Violoncelle, Contrebasse et Timbales (ad libitum)* her; auch als romantischer Anreger des jungen Liszt ist er aus dessen Lebensbeschreibung bekannt.

IX. Hauptstück.

Das Violinspiel während des 18. Jahrhunderts in England.

Der Sieg, den Händel 1711 mit der Erstaufführung seines durchwegs italienisch gesungenen *Rinaldo* über die bis dahin gemischtsprachige Oper davontrug, hatte naturgemäß eine weitere Zunahme des zu Lebzeiten Purcells schon stark vertretenen welschen Elements in der Themsestadt zur Folge. In immer größeren Scharen zogen fortab italienische Sänger und Instrumentisten nach London, darunter die Corellischüler Francesco Geminiani, die Brüder Pietro und Prospero Castrucci, Giovanni Stefano Carbonelli sowie der von Somis ausgebildete Felice Giardini. Von dem Wirken der Veracini, Barbella, Viotti und anderer bedeutender Italiener in England ist ja schon die Rede gewesen.

Was nun zunächst Händel anlangt, so sind wir über seine persönlichen Leistungen als Violinspieler bloß auf Mutmaßungen angewiesen, allzu gering dürfen wir sie aber auf keinen Fall veranschlagen. Das verböte nicht nur der Umstand, daß er schon als Achtzehnjähriger fähig war, im Hamburger Theater-Orchester bei der ersten Geige mitzutun, besonders aber der Hinweis auf die Affäre, die er s. Z. mit Corelli in Rom hatte, als er es diesem auf seinem Instrument vormachte, wie er eine Stelle ausgeführt zu haben wünschte. In der Annahme jedoch, daß Händel sich mit seinem Landsmann Bach als Geiger nicht zu messen vermochte, werden wir wohl kaum fehl gehen. Ganz abgesehen davon, daß letzterer schon durch sein Amt als Weimarscher Konzertmeister gezwungen war, sich weit intensiver mit dem Violinspiel zu beschäftigen als Händel, sprechen auch die technischen Anforderungen in beider Kompositionen entschieden zugunsten Bachs. Es handelt sich hier aber nicht sowohl darum, das geigerische Können des Künstlerpaares zu vergleichen, als vielmehr um die unterschiedliche Behandlung, die es unserem Instrumente angedeihen ließ. Sie beruht darin — *cum grano salis* natürlich —, daß Bach auch bei seinen Violinwerken mehr von der Orgel ausging, Händel dagegen vom

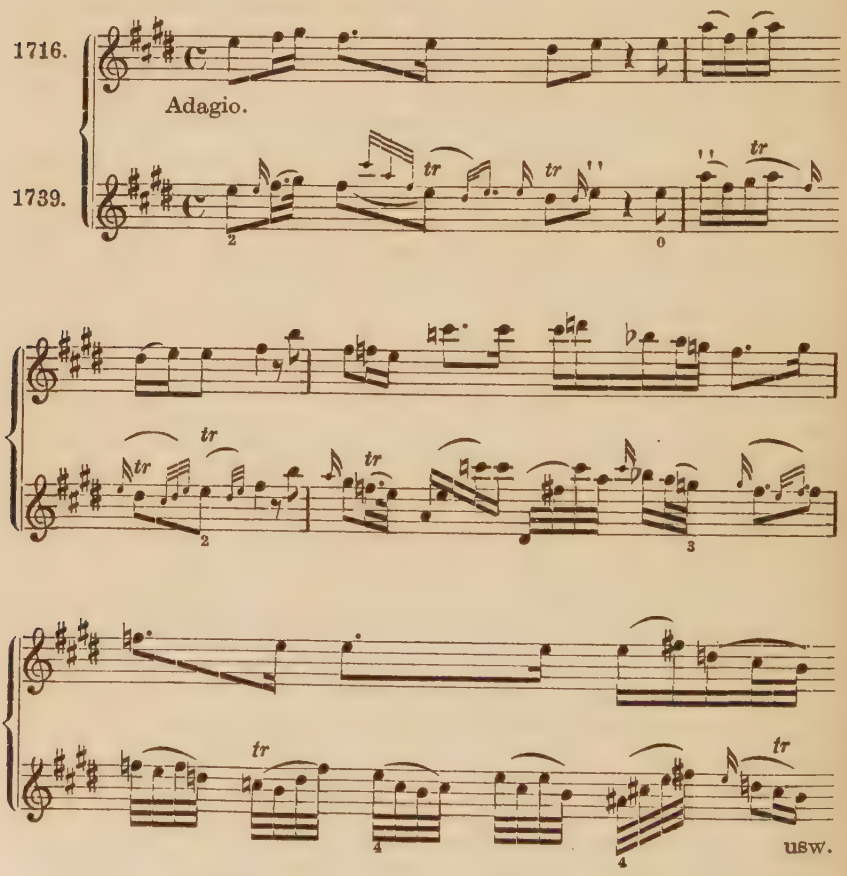
bel canto, der ihm ja sowohl durch Neigung und Anlage wie durch die Umgebung, in der er lebte, zur zweiten Muttersprache geworden war. Seine herrlichen Solosonaten, voran die vielgespielte, nachgerade volkstümlich gewordene in A-dur, sowie die großartigen *Concerti grossi* enthalten denn auch keinerlei technische Schwieirgkeiten, die über das Mittelmaß hinausgingen, und selbst wo dies ausnahmsweise der Fall ist, bei einigen Doppelgriffstellen, bedarf es nur einiger Geschicklichkeit, um auch diese nach kurzer Übung befriedigend darzustellen. Intelligenz und Musikbegabung sind natürlich zum Spiel Händels ebenso selbstverständliche Voraussetzungen wie bei Bach und jedem Klassiker. Dieses „gut in die Hand fallen" alles dessen, was mit dem Geigenmechanismus zusammenhängt, hat auf die Schreibweise der zu Händels Zeiten in England tätigen Virtuosen ebenso stark eingewirkt wie der Stil des Meisters auf ihre Kompositionen, deren manche sich bloß durch den Grad ihrer Beschaffenheit von den seinigen unterscheiden. Das wird wohl Händeln selber oft genug zum Bewußtsein gekommen sein.

Der schon so oft zu Belegen herangezogene Francesco Geminiani wurde 1674 zu Lucca geboren und war, bevor er zu Corelli kam, im Violinspiel ein Schüler des Carlo Ambrogio Lonati *detto il Gobbo*. In der Komposition soll A. Scarlatti sein Lehrer gewesen sein. Von 1706 bis 10 war er als Geiger am Signoria-Theater seiner Vaterstadt angestellt, und 1711 finden wir ihn als Anführer des Orchesters in Neapel wieder. 1714 kam er nach London und entfaltete sosowohl dort wie in späteren Jahren bei wiederholten Besuchen Irlands auch in Dublin eine überaus reiche Tätigkeit als Komponist und Dirigent, Virtuose und Lehrer. Im reiferen Mannesalter wandte sich sein Hauptinteresse der pädagogischen Schriftstellerei zu, und wohl um seine Schulwerke auch in Frankreich zu verwerten, hielt er sich von 1749—1755 in Paris auf. Nebenbei betrieb er einen schwunghaften Handel mit alten Bildern, der ihn schließlich finanziell so schwer schädigte, daß er in hohem Greisenalter noch konzertieren mußte, um seinen Lebensunterhalt zu bestreiten. Er ist 1762 im Hause seines treuen Schülers Mathiew Dubourg zu Dublin gestorben.

Geminiani war nicht nur als Tonsetzer, sondern auch als Bearbeiter und Herausgeber fremder Werke zeitlebens sehr fleißig. Es werden wohl die schon 1705 als op. 1 erschienenen zwölf Solosonaten[1]) gewesen sein, die er 1716 dem Baron von Kielmannsegge in London als sein Erstlingswerk widmete und 23 Jahre später in „verzierter" Aufmachung nochmals unter dem Titel herausgab: *Le prime Sonate . . nuovamente ristampate e con diligenza corrette, aggiuntovi ancora per maggior facilità le gracie agli adagj, ed i numeri per le trasposizioni della mano. Dedicati alla*

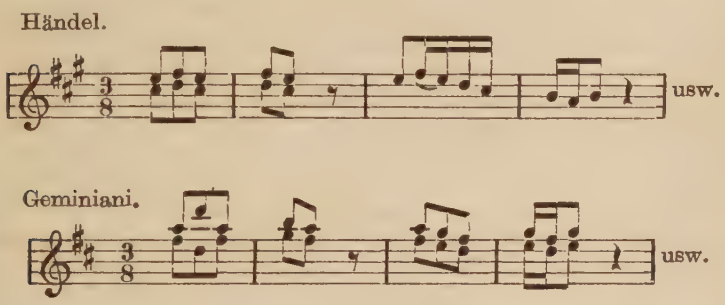
[1]) Das einzige noch nachweisbare Exemplar davon befindet sich auf dem Liceo in Bologna, war mir also nicht zugänglich.

Contessa di Burlington, Londra 1739. Während diese Sonaten in der ursprünglichen Fassung durchaus frei von jeglicher Effekthascherei sind und von strenger Selbstzucht zeugen, macht die „verbesserte" Ausgabe einen um so betrüblicheren Eindruck. Ja, sie liefert ein geradezu abschreckendes Beispiel von der damals in Mode gekommenen Schnörkelsucht, der selbst die anerkanntesten Meister ihren Tribut entrichten mußten, wenn sie sich nicht dem Vorwurf der Rückständigkeit aussetzen wollten. Zur Veranschaulichung des Gesagten gebe ich nachstehend auf zwei Notensystemen die Anfangstakte des Adagios von Geminianis 10. Sonate in den Fassungen von 1716 und 1739:



Manche Fugen in diesen Sonaten stellen an die Doppelgriffttechnik kaum geringere Ansprüche als Bach in seinen Kompositionen für Violine allein, eine Beobachtung übrigens, die wir schon bei der von Br. Studeny edierten Sonate des Lucchesen

machen konnten. Burney faßt sein Urteil darüber in die Worte zusammen: „*Though few could play them, yet all professors allowed them to be still more masterly and elaborate than those of Corelli.*“

Im Jahre 1739 publizierte Geminiani als op. 4 weitere zwölf Sonaten, aus denen jedoch der im Erstlingswerk mit Vorliebe gepflegte Fugenstil fast ganz verschwunden ist. Dafür lassen sie, zumal in den raschen Sätzen, um so deutlicher Händels Einfluß erkennen. So springt die Ähnlichkeit des Allegros der 1. Sonate mit dem Schlußsatz einer von Händel in A-dur ohne weiteres in die Augen:

Über Geminianis *Concerti grossi* ist nicht viel zu sagen, da ein erheblicher Teil von ihnen bloß Arrangements seiner *Solos* darstellt, wie er ja auch die Solo-Violinsonaten op. 5 seines Lehrers Corelli zu Großkonzerten umgearbeitet hat. Daß er dabei nicht sehr pietätvoll zu Werke ging, wurde schon erwähnt[1]). Von großer Wichtigkeit für die Geschichte unseres Instruments ist *The art of playing on the Violin*, ein Schulwerk, das zunächst anonym im fünften Teil von Pierre Prelleurs *Modern Musick-Master*, 1740 jedoch unter Geminianis Namen als selbständiges op. 9 bei Bremner in London, später auch als *The entire new and compleat Tutor for the Violin* erschienen ist. Daß dieses Buch keineswegs die älteste Violinschule darstellt, wissen wir bereits; sie enthält aber eine Menge von Regeln und Anweisungen, die man bei ihren Vorgängerinnen vergeblich suchen würde: Geminiani war nicht nur der erste, der positive Vorschriften in Sachen der „Angreiffung“ des Bogens gab, auf ihn ist auch der Rat zurückzuführen, die Geige links vom Saitenhalter unter das Kinn zu setzen, was das Spiel in den höheren Regionen des Griffbretts

[1]) Nicht ohne Belang ist jedoch die Feststellung, daß er mit den Kammersonaten weit glimpflicher verfuhr als mit denen *da chiesa*. Wie er selber es beim Solovortrag der Werke seines Lehrers gehalten hat, habe ich in meiner Abhandlung „Zur Frage der Ornamentik in ihrer Anwendung auf Corellis op. 5“ (Zeitschr. f. Musikw., 1. Jhrgg., 5. Heft) an einigen Beispielen nachgewiesen, die dem 5. Bande der Musikgeschichte von Hawkins entnommen sind.

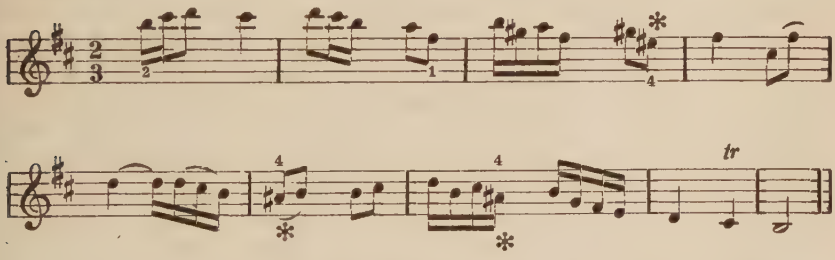
ebenso erleichtert wie den Lagenwechsel. Die praktischen Übungen, die den Abschluß seines in 23 Paragraphen gegliederten Werkes bilden, sind jedoch für die heutige Pädagogik so gut wie gegenstandslos geworden. Vom sogenannten „Geminianischen Griff" ist schon gelegentlich der Violinschule von L. Mozart die Rede gewesen.

Alle mir bekannten Nachschlagewerke und Musikgeschichten, die einen Artikel über Geminiani enthalten, greifen zur Schilderung seiner exzentrischen Eigenart auf eine Erzählung zurück, die Burney aus dem Munde Emanuele Barbellas gehört haben will. Danach wäre Geminiani in rhythmischer Hinsicht so willkürlich gewesen und hätte vom *Tempo rubato* einen so übertriebenen Gebrauch gemacht, daß unter seiner Leitung alles drunter und drüber gegangen sei. Er habe deshalb in Neapel sein Amt als Orchesterführer aufgeben und sich fürderhin mit dem bescheidenen Posten eines Bratschisten begnügen müssen. Aus mehrfachen Gründen halte ich diese Erzählung für einen jener Musikantenklatsche, wie ich deren schon so viele zu widerlegen imstande war. Erstlich wird sie von keinem weiteren Gewährsmann bestätigt, und alle Nachrichten, die wir über Geminiani besitzen, lassen erkennen, daß er sich in England der größten Wertschätzung als Dirigent zu erfreuen hatte; dazu gehört doch wohl in erster Linie die Fähigkeit, selber rhythmisch zu empfinden. Oder sollte er als ein völlig Umgewandelter das britische Inselland betreten haben? Nun möchte ich um keinen Preis den gegenteiligen Fehler begehen und etwa Barbella verdächtigen, aus ihm habe der Neid über Geminianis Erfolge in London gesprochen. Immerhin aber gibt doch die Anekdote einigen Anlaß zum Nachdenken, die Barbella, seine eigene Person betreffend, Burney ebenfalls mitteilte (a. a. O. III. S. 570). Ihr zufolge soll Barbellas Kompositionslehrer Leo scherzweise immer gesagt haben: „*Non per questo, Barbella è un vero asino che non sa niente*", was dahin zu verstehen ist: „Trotz meines ihm erteilten Unterrichts bleibt Barbella in musikalischen Dingen doch ein Esel[1])."

Von Geminianis Schülern haben sich nur wenige einen auch in weiteren Kreisen bekannten Namen gemacht: Charles Avison, John Clagg, Matthiew Dubourg und Michael Christian Festing. Clagg soll eine ungewöhnliche Fertigkeit im bravourösen Violinspiel besessen haben, ist aber noch verhältnismäßig jung im Irrenhause gestorben. Den um 1703 zu London geborenen Dubourg kennen wir bereits von seinem Auftreten als Wunderknabe bei dem Kohlenhändler Britton her. Nach Pohl (a. a. O. I; S. 46) wurde er 1728 als Kussers Nachfolger zum *Master of Her Majestys Band of Music in Ireland* ernannt, ließ sich aber trotzdem sowohl in Dublin wie

[1]) Vgl. Gratham Flood's nähere Angaben über Geminiani im 12. Sbd. der JMG. (1910). Dann sei auf die Besprechung aufmerksam gemacht, welche Schering in seiner „Geschichte des Instrumentalkonzerts" (S. 52) den Arbeiten Geminianis angedeihen läßt.

in London noch häufig als Solist hören. Er soll ein sehr feinsinniger Geiger mit schönem Ton gewesen sein. Nach dem Ableben seines Freundes Festing, der sein Studienkamerad bei Geminiani war, erhielt er dessen Stelle als Direktor der königlichen Kapelle in London, wo er 1767 starb. Ein von ihm herrührender Tonsatz in John Simpsons *Delightful Pocket Companion*, (ca. 1740) ist ohne Belang.

Festing wurde um 1700 als der Sohn eines deutschen Flötisten in London geboren und trat 1727 als Violinist in das Orchester des *Haymarket-Theater*, 1735 in die Privatkapelle des Königs ein. Nach Pohl (a. a. O. I; S. 29) leitete er seit 1737 das Orchester der italienischen Oper und von 1742 ab das von *Ranelagh Gardens*. Er ist 1752 als königlicher Kapellmeister in London gestorben. Festing hat ziemlich viel komponiert: außer 20 *Concertos in 7 parts* an drei Dutzend Solosonaten, die sich zumeist auf der Hamburger Stadtbibliothek befinden. Die *Concerti grossi* lassen einen ernsten, wenn auch nicht bedeutenden Musiker erkennen, und aus den *Solos* darf man auf einen sehr gewandten Geiger schließen. Freilich hat er in denen aus seiner letzten Zeit der damals grassierenden Schnörkelepidemie ebensowenig widerstehen können wie sein Lehrer Geminiani. Viele Solosonaten sind vom Autor sorgfältig mit Fingersätzen bezeichnet, wobei jedoch auffällt, daß er noch gar keinen Klangfarbensinn besaß. Läßt er doch alle Leittöne stets auf der jeweils tieferen Nachbarsaite greifen; so gleich im Eröffnungssatz der 1. Sonate op. 7:

Avison, um 1710 zu Newcastle geboren und 1770 ebenda gestorben, scheint bei Geminiani nur Unterricht in der Komposition gehabt zu haben, da sein Hauptinstrument die Orgel war. Er hat über drei Dutzend *Concerti grossi* geschrieben, die ehedem viel gespielt wurden und bei den Zeitgenossen in hohem Ansehn standen. Das Gleiche gilt von den 24 Großkonzerten des Geigers John Humphries, den ich ebenfalls für einen Schüler Geminianis halte. Das Vorwort zu seinen 1726 erschienenen *Six Solos for a Violin & Bass* beginnt mit dem Satz: „*These compositions are the first fruits of a young gentleman now not above 19.*“ Namentlich die erste dieser Sonaten (A-dur) stellt eine ganz erstaunliche Talentprobe dar; denn eine bessere Fuge als die im zweiten Satz (*Vivace*) hat auch

sein Lehrer nicht geschrieben. Leider stehen die folgenden nicht auf gleicher Höhe.

Im Jahre 1715 kamen im Gefolge des Lords R. Burlington zwei weitere Corellischüler nach London: der gegen 1690 in Rom geborene Pietro Castrucci und sein etwas jüngerer Bruder Prospero. Beide gehörten eine Zeitlang der Privatmusik des Lords an, dem Pietro 1717 sein Erstlingswerk, zwölf Solosonaten widmete, deren letzte den *Accordo* a e′ a′ e″ vorgezeichnet hat. Beschränken sie sich auch bloß auf den Umkreis der vier unteren Lagen — nur im Allegro der sechsten wird einige Male die 7. Position berührt —, so lassen sie doch ohne weiteres erkennen, daß hier ein großer ausübender Künstler am Werke war. Davon abgesehen enthalten sie aber auch so viel gute Musik, daß es nicht Wunder nimmt, wenn Händel sich der Mitarbeiterschaft des Mannes versicherte und ihn alsbald zum *Leader* (Anführer) seines Opernorchesters machte. Als solcher hat sich Castrucci so vollständig in die Schreibweise Händels eingelebt, daß man sein op. 2, abermals zwölf Solosonaten, glatt für eine Arbeit des deutschen Meisters halten könnte. Pietro war aber nicht nur ein vortrefflicher Geiger und Konzertmeister, sondern erfreute sich auch eines großen Rufes als Virtuose auf der *Viola d'amore*; ja, er galt sogar als der Erfinder eines *Violetta marina* benannten Instruments, das freilich, nach Burney, eine Liebesbratsche gewesen sein wird, die vielleicht von der üblichen bloß durch die Anzahl der Saiten und deren Stimmung abwich[1]). Händel scheint aber Gefallen daran gefunden zu haben, denn er hat es mehrfach in seinen Opern angewandt; so enthält der *Orlando* (1732) eine Arie mit zwei obligaten *Violette marine*, im Manuskript ausdrücklich überschrieben *per gli Signori Castrucci*. Spuren dieses Streichgerätes begegnen uns auch in Castruccis zweitem Werk, das auf dem Titelblatt den Vermerk trägt: *La Sonata quinta ed ottava ad imitatione di Viola d'amore con il Sordino al Ponticello se piace.* Besonders deutlich ist ein solcher Niederschlag im dritten Satz der 8. Sonate wahrzunehmen, welcher nur aus dreistimmigen Arpeggien besteht, die sich über einem Basse *piano e staccato* entwickeln: ein ähnlicher Vorgang wie in Händels erwähnter Arie, wo pizzikierende Violoncelli die Begleitung besorgen.

Leider scheint Castrucci, der als Mensch ein wunderlicher Heiliger gewesen sein muß[2]), es für nötig befunden zu haben, seinem Namen auch durch eine etwas fragwürdige Reklame zu Hilfe zu kommen. Burney (IV. S. 353) teilt wenigstens eine Zeitungsnotiz mit, welche besagt, daß Castrucci, *the first Violin of*

[1]) Immerhin gehört der Name schon längst zum Trumscheit, das ja auch sonst mehrsaitig begegnet; vielleicht hatte Castrucci davon eine Altausgabe gebaut.

[2]) Er galt lange Zeit als das Vorbild von Hogarths berühmtem *Enraged musician* (Wütender Musiker); doch weiß man jetzt, daß M. Festing damit gemeint war, Castruccis Nachfolger als Konzertmeister an der Oper.

the opera, in seinem Benefiz-Konzert am 22. Februar 1732 außer zwei Konzerten seines Lehrers Corelli auch einige Stücke eigener Komposition vortragen würde, darunter ein Solo, in dem er sich verpflichte 24 Noten in einem Strich zu spielen. Das veranlaßte einen Spaßvogel in der nächsten Nummer des Blattes zu der Ankündigung, am selben Abend werde *the last Violin of Goodman's Field's playinghouse* (eine übel berüchtigte Tanzkneipe) fünfundzwanzig Noten unter einem Bogen spielen!

Pietro Castrucci, der von Jahr zu Jahr in immer mißlichere Verhältnisse geriet, ist 1769 verarmt, wie es heißt, im Londoner Irrenhause gestorben. Bereits ein Jahrzehnt vorher hatte auch sein Bruder Prospero, der nach Aufgabe seiner Stellung beim Lord Burlington Leiter verschiedener Opern- und Konzertunternehmungen war, das Zeitliche gesegnet. 1739 sind von ihm sechs Solosonaten mittleren Schwierigkeitsgrades im Druck erschienen, die sich aber bei aller Geschicklichkeit im Tonsatz nicht mit den Arbeiten Pietros messen können.

Die „Gesellschaft der Musikfreunde" in Wien besitzt von einem G. Castrucci, der möglicherweise ein Verwandter der vorstehend besprochenen Brüder war, in alter Abschrift sechs *Sonate da camera*, die jedoch keinen einzigen deklarierten Tanz aufweisen. Gesunde, frisch und natürlich sich gebende Musik, die bis auf einige Doppelgriff-Episoden in der 5. und 6. Sonate leicht zu spielen ist.

Den Castruccis folgte 1720 auch der Corellischüler Giov. Stefano Carbonelli an die Gestade der Themse. Er trat zunächst in den Dienst des Herzogs von Rutland, dem er *12 Sonate da camera* gewidmet hat, und wurde dann an der Londoner Oper angestellt. Nach einigen Jahren vertauschte er dieses Amt mit dem des *Leaders* im Orchester des *Drury-Lane-Theater* und spielte auch in Händels Oratorien-Aufführungen mit. Im späteren Mannesalter sagte er aber der Musik Valet, eröffnete ein Weingeschäft und hat es in diesem bis zum „Hoflieferanten" gebracht. 1772 ist er in London gestorben. Seine Kammersonaten geben sich in technischer Hinsicht zwar etwas schwieriger als die von Corellis op. 5, die ihnen offenbar zum Vorbild dienten, musikalisch sind sie jedoch überaus trocken.

Außer den Corellianern wären von Italienern noch zu nennen Francesco Barsanti, Carlo Antonio Campioni *da Lorena*, Legrenzo Vincenzo Ciampi und Thomas Pinto. Sie haben zwar zumeist entweder *Concerti grossi* oder Triosonaten komponiert, die das spezifische Violinspiel nur wenig förderten, aber es befinden sich unter ihren Arbeiten doch einige musikalisch sehr erfreuliche. so die etwa drei Dutzend Triosonaten des um 1735 geborenen Campioni. Zumal sein op. 6 enthält reizende Stücke, an denen mich bloß wundert, daß sie den Herausgebern alter Musik bisher entgangen sind.

Als ausübender Künstler ist unter diesen Welschen der von neapolitanischen Eltern abstammende, aber in London ge-

borene Pinto wohl der hervorragendste gewesen. Nach Pohl entwickelten sich seine musikalischen Anlagen so rasch, daß er schon als Neunjähriger Corellische „Konzerte" öffentlich spielen konnte. Außerordentliches soll er namentlich im Vomblattlesen geleistet haben. „Im Übermuth drehte er wohl auch das Notenheft um und las die Noten von unten nach oben. Vom Jahre 1750 an wird Pinto häufig als Solospieler und *leader* im *King's Theater*, im *Drury-Lane-Theater*, in Concerten und bei Musikfesten genannt." „Sein Enkel war der 1786 geborene George Frederic Pinto, der in Salomon einen wahrhaft väterlichen Freund fand. Unter seiner Leitung machte er erstaunliche Fortschritte, trat in verschiedenen Städten auf und ging dann, 15 Jahre alt, mit Salomon nach Schottland, wo der Enkel einer dort so wohlbekannten musikalischen Familie viel Aufsehen machte. Eine zweite Reise führte ihn nach Paris. Wie er schon als Knabe mit Geschmack zu singen verstand, machte er nebst der Violine nun auch auf dem Klavier rasche Fortschritte und ließ bereits einige Kompositionen, u. a. eine Sonate, seinem Freunde John Field gewidmet, erscheinen. Im Jahre 1805 zog er sich in Birmingham, wo er in einem Concert auftrat, eine Erkältung zu und starb, eine geknickte, kaum entfaltete Blume, 1806 in Little Chelsea bei London ... Salomon versicherte, daß wenn Pinto länger gelebt hätte und im Stande gewesen wäre, sein zügelloses Leben zu dämmen, die Welt in ihm einen zweiten Mozart gewonnen hätte."

Der 1773 in Irland verstorbene Thomas Pinto hat zwar nicht komponiert, aber in John Abraham Fisher (1744–1806) einen vorzüglichen Virtuosen herangebildet. 1763 erhielt dieser den Posten des Solospielers an *King's Theater*, wahrscheinlich als Nachfolger seines Lehrers, und 1777 promovierte ihn die Universität Oxford zum Doktor der Musik. Dann unternahm er erfolgreiche Konzertreisen durch Deutschland und Rußland. In Wien verheiratete er sich 1783 mit der Sängerin Storace, mißhandelte sie jedoch in so sadistischer Weise, daß ihn der Kaiser ausweisen ließ. Seitdem lebte er bis zu seinem Tode als Musiklehrer in Dublin.

Weitere englische Tonsetzer für Streichinstrumente waren Pepuschs Schüler William Babell (ca. 1690 bis 1723), von dem zwölf *Concerti grossi*, sowie 24 *Solos for a Violin or Hautboy with a Bass* herrühren, und Dr. Thomas Augustin Arne (1710–1778), einer der erfolgreichsten Opern- und Vokalkomponisten des Landes, der 1750 auch *7 Sonates for 2 Violins & Bass* herausgab. Ihnen schließt sich der von einer aus Frankreich eingewanderten Familie abstammende Thomas Sanders Dupuis an, den Haydn sehr schätzte. Er hat 13 *Sonatas for the Harpsichord, Organ or Pianoforte with an accompaniment for a Violin* publiziert, von denen ich die erste Serie (op. 2) kenne, die sich in der Bibliothek W. Wolffheim befindet. Kernige und gesunde Musik, aber ohne sonderliches Interesse für unsern Gegenstand.

Hier sei auch des aus Hanna in Böhmen gebürtigen Tartini-Zöglings Anton Kammell gedacht, der allem Anschein nach zeitlebens in England ansässig war, wenigstens dort bis 1788 zu verfolgen ist. Er hat eine Unmenge von Instrumentalwerken aller Art komponiert; was ich aber von ihnen kenne — zwölf Streichquartette, einige Triosonaten und Geigenduos — ist nur angenehm klingende und zu spielende Liebhabermusik. Seine Violinkonzerte sind mir leider unerreichbar gewesen.

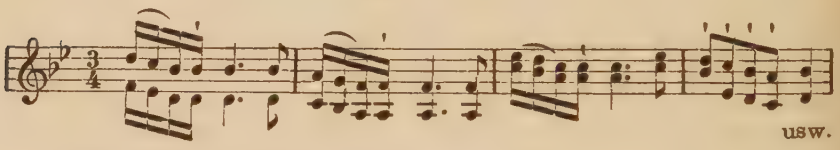
Wir kommen wieder zu einem italienischen Künstler, dem 1716 in Turin geborenen Felice Giardini, den Somis schon von früher Kindheit an im Violinspiel unterrichtet hat. Er ging dann nach Rom und Neapel, in welch letzterer Stadt er auf Jommellis Empfehlung im Orchester von San Carlo angestellt wurde[1]). Hierauf unternahm er Konzertreisen, die ihn 1748 nach Deutschland führten, wo er namentlich in Berlin großen Beifall geerntet haben soll, und 1749 nach Paris[2]). Im folgenden Jahre trat er zum erstenmal in London auf und zwar mit solchem Erfolg, daß Burney, der bei diesem Debut zugegen war, den Eindruck, den Giardinis Spiel ausgeübt, in die Worte zusammenfaßte: „Es bedeutete eine neue Epoche im Londoner Konzertleben." Wenige Unterbrechungen abgerechnet, wirkte er von nun an in der englischen Hauptstadt als geschätzter Solist und Kammermusikspieler, Komponist und Lehrer. Nachdem er jedoch bei verschiedenen Konzert- und Theaterunternehmungen sein ganzes Vermögen eingebüßt hatte, sah er sich gezwungen, mit einer Sängergesellschaft nach Rußland zu gehen, wo der einst so Gefeierte 1796 zu Moskau, 80 Jahre alt, in den traurigsten Verhältnissen durch den Tod erlöst wurde.

Was den Tonsetzer Giardini betrifft, so muß er angesichts der großen Menge von ihm herrührender Kompositionen selbst dann noch zu den Vielschreibern gezählt werden, wenn man seine lange Schaffenszeit in Betracht zieht. Er hat Konzerte, Sonaten, Duette für zwei Geigen oder Duos für Violine und Violoncell, Trios, Quartette und Quintette für Streichinstrumente schockweise hervorgebracht. Die Ensemble-Werke, die ich von ihm kenne, enthalten manch hübschen Einzelsatz, sind aber im Ganzen nur angenehme Unterhaltungsmusik. Wesentlich höher stehen die 42 Solo-

[1]) „In dieser Stellung wollte Giardini einst in einer Oper Jommellis dem Meister eine Probe seines Geschmackes und seiner Geläufigkeit geben, seinen Violinpart mit einer Menge Verzierungen ausschmückend. Ganz unerwartet erteilte ihm jedoch Jommelli einen fühlbaren Gedenkzettel auf die Wangen — „die beste Lection, die ich je von einem Lehrer erhielt," wie Giardini später versicherte." (Nach Burney von Pohl a. a. O. mitgeteilt.)

[2]) Er muß bei dieser oder einer späteren Gelegenheit zu dem abwechselnd in Lunéville und Nancy residierenden polnischen Exkönig Stanislaus Leszcynski in Beziehungen getreten sein, denn auf dem Titelblatt der 1756 publizierten *Sei Sonate a Violino & Basso dall Sgr. Felice Degiardino, opera prima* . . . nennt er sich *Virtuoso di Camera di S. M. il Re di Polonia.* Dieser wird ihm wohl zu dem Adelsprädikat verholfen haben.

sonaten (op. 1, 4, 5 – 8 und 11) auf den Staatsbibliotheken von Berlin und Paris. Sie sind zwar musikalisch auch nur als Mittelgut zu bewerten, lassen jedoch einen Autor erkennen, der sich wie kaum ein anderer Zeitgenosse auf die elegante Behandlung der Geige verstand. Ohne ihr jemals technische Schwierigkeiten besonderer Art zuzumuten, weiß er doch alles, was den Fingern an Läufen, Trillern, Doppelgriffen und Flageoletts, dem Bogen an Staccati und Arpeggien abverlangt wird, so geschickt zu inszenieren, daß die Zuhörer bei deren Ausführung durch Giardini selber wohl vermeinen konnten, vor allerhöchsten Virtuosenleistungen zu stehen. Wie Barbella, macht auch er von dem bordunartigen Mitanstreichen leerer Nachbarsaiten häufigen und geschickten Gebrauch. Verhältnismäßig die bedeutendsten Ansprüche an das doppelgriffige Spiel stellt der Schlußsatz der 6. Sonate op. 4, in dem die dritte Veränderung eines *Tema con Variazioni* nur aus Sexten- und Terzengängen bestritten wird. Sie beginnt folgendermaßen:



Diese Variationen scheinen bei den Zeitgenossen besonderen Anklang gefunden zu haben, denn sie bilden auch das Finale der letzten Sonate in Giardinis fünftem Werk.

Ob das von der Kammermusik Gesagte auch für Giardinis Konzerte Geltung hat. vermag ich nicht anzugeben, da sich deren Mehrzahl auf mir unzugänglich gewesenen Archiven befindet. Ein in B-dur stehendes Konzert auf der Universitätsbibliothek Uppsala erfordert jedenfalls zu seiner Bewältigung fraglos einen sehr gewandten, in allen Zweigen der Violintechnik heimischen Virtuosen.

Was nun Giardinis persönliche Leistungen als ausübender Künstler betrifft, so wird man sie wohl am besten dadurch charakterisieren, daß man ihn den Bériot des 18. Jahrhunderts nennt; wie denn auch Paul David in Groves Lexikon sagt, daß die älteren Musiker Londons „welche Giardini noch gehört, bei Bériots erstmaligem Auftreten in der Themsestadt ganz betroffen waren über die frappante Ähnlichkeit seiner Spielweiwe mit der des dahingegangenen Italieners". Und im dritten Band seines „Tagebuchs" trug Burney auf Seite 89 unter „Potsdam" folgendes ein: „Mein erster Gang war zum Herrn (Franz) Benda. Ich fand ihn als einen treuherzigen, dienstfertigen und sehr verständigen Mann, der alle Bescheidenheit eines wahrhaft großen Genies besitzt. Ich hatte an ihn einen Brief von Herrn Giardini, über dessen Andenken er sich sehr zu freuen schien; er sagte, ob es gleich über zwanzig Jahre her sey, daß er ihn gesehen oder gehört, habe er doch seinen schönen Ton, der so besonders klar, voll und lieblich gewesen,

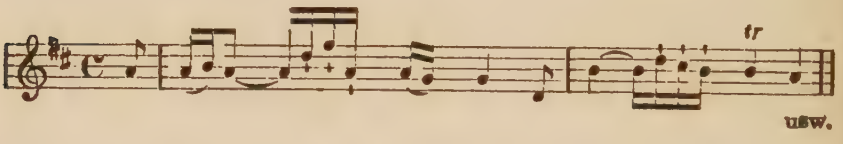
noch nicht vergessen; und fügte hinzu, daß er zeitlebens eine deutliche und angenehme Idee von seiner gefälligen Art des Vortrags, von seiner Phantasie in den extemporierten Cadenzen und von der Leichtigkeit behalten würde, womit er alles, was auf der Violine nur möglich zu machen, herausgebracht hätte . . ."

Freilich hat sich Giardini zuweilen verleiten lassen, aus seiner wundervollen Tongebung in nicht eben einwandsfreier Weise Kapital zu schlagen. So schreibt z. B. der s. Z. berühmt gewesene Oboist William Thomas Parker im ersten Band seiner unterhaltsamen *Musical Memoirs* (London 1830), die ein sehr lebendiges Bild von den musikalischen Zuständen Englands zwischen 1784 und 1830 geben, auf Seite 155: „Als Giardini auf dem Zenith stand, brachte er auf der Violine einen mächtigeren und klareren Ton hervor als irgend einer seiner Zeitgenossen; ja selbst auf ganz minderwertigen Fiedeln entwickelte er die gleichen Vorzüge. Er benutzte sie denn auch in schlauer Weise dazu, reichen Liebhabern für schweres Geld billige Instrumente anzuhängen, die zwar unter seinen Fingern vortrefflich klangen, die aber die Käufer bitter enttäuschten, wenn sie später selber darauf spielten."

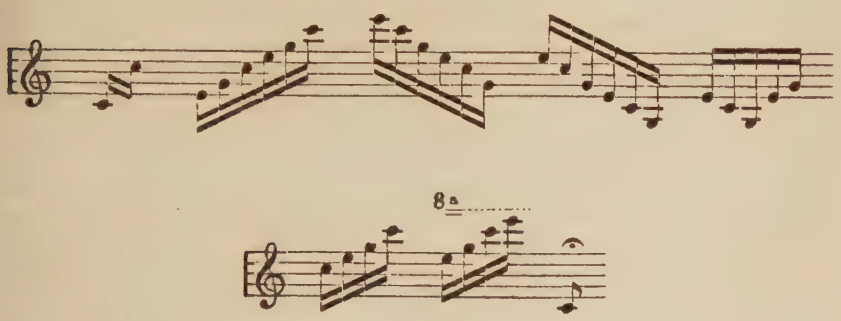
Ein hervorragender Künstler ist auch der 1741 zu Bordeaux geborene François Hippolit Barthélemon gewesen. Als Offizier trieb er das Geigen zunächst bloß aus Liebhaberei, ließ sich aber durch den Grafen Kelly, einen Schüler Joh. Stamitzens, überreden, Berufsmusiker zu werden. Seine ersten Konzerte in London, wohin er 1764 übersiedelte, trugen ihm die Konzertmeisterstelle an *King's Theater* und 1770 in *Vauxhall Gardens* ein. Dann machte er Kunstfahrten auf dem Kontinent. 1777 wieder nach England zurückgekehrt, war er bis zu seinem 1808 erfolgten Tode einer der gesuchtesten Solisten und Kammermusikspieler Londons. Sein Vertrauter Salomon, der ihm in seiner letzten Krankheit treu zur Seite stand, soll bei seinem Hinscheiden ausgerufen haben: „Wir haben unsern Corelli verloren. Niemand ist nun da, jene erhabenen Soli zu spielen!" Auch Haydn, der mit Barthélemon befreundet war, hat ihn namentlich als „Adagio-Sänger auf der Geige" sehr geschätzt. Doch werden ihm auch virtuose Fertigkeiten nachgerühmt. So erzählt Pohl (a. a. O. I; S. 613), daß er bald nach seiner Ankunft an der Themse eine Einladung erhielt, bei Hofe zu spielen. „Der damals kaum dreijährige Prinz von Wales, in dessen Kammerconcerten Haydn in den 90er Jahren so oft dirigierte, war so entzückt über Barthélemons *harmonic tones*, daß er zum König sagte: ‚Papa! Gewiß, Mr. Barthélemon hat eine Flöte in seiner Violine,' dabei eifrig bemüht, den Schlupfwinkel der Flöte zu entdecken."

Barthélemon hat sich auf fast allen Gebieten auch als Tonsetzer betätigt. So schrieb er u. a. die Musik zu Noverres Ballett *Les petits riens*, für das bekanntlich Mozart während seines Pariser Aufenthaltes (1778) ebenfalls zwölf Nummern komponierte. Von

seinen Instrumentalwerken kenne ich außer sechs *Concerti grossi* op. 3 und *Six Sonatas for 2 Violins or german flutes with Bass* nur noch die in der Bibliothek W. Wolffheim vorhandenen *Six Sonates à Violon seul et Basse . . . second oeuvre*, welche in den raschen Sätzen gesunde, aber unpersönliche Musik enthalten. Um so erfreulicher sind ihre überaus sangbar gehaltenen langsamen Sätze. Nicht ohne Belang für unsern Gegenstand ist, daß er in ihnen für offenbar stumpfbreit gemeinte Hin- und Herstriche senkrechte Linien anwendet, während wir jetzt horizontale dazu benutzen; so z. B. am Schlusse des Adagios aus der 6. Sonate:



Von Barthélemons Schülern nimmt besonders der gegen 1780 zu Biala in Polen geborene George Aug. Polgreen Bridgetower unsere Aufmerksamkeit in Anspruch. Er wurde von den Zeitgenossen oft bloß „der Mulatte" genannt, weil er von einem afrikanischen Vater und einer polnischen Mutter abstammte. Zunächst scheint Jarnowitsch sein Lehrer im Violinspiel gewesen zu sein, der ihn so schnell förderte, daß er bereits im Frühjahr 1789 in einem Pariser *Concert spirituel* auftreten konnte: *un jeune nègre des colonies*, wie es bei M. Brenet (a. a. O., S. 346) heißt. Nachdem der Vater geisteskrank geworden war, nahm sich der Prinz von Wales des Wunderknaben an und gab ihn zu Barthélemon in die Lehre. Als dessen Schüler trat er im Februar 1790 zum erstenmal vor das Londoner Publikum, und zwar im *Drury-Lane Theater*, wo er zwischen den Abteilungen des Händelschen „Messias" ein Konzert spielte. Er entwickelte sich fürderhin so günstig, daß er sich 1802 zu einer größeren Kunstfahrt auf den Kontinent entschloß. Diese führte ihn über Dresden, wo damals seine Mutter mit einem zweiten Sohne, der Violoncellist war, lebte, zu längerem Aufenthalt nach Wien. Hier erregte er in den Kreisen des hohen Adels mit seinem temperamentvollen Spiel solches Aufsehen, daß Beethoven für ihn die A-dur-Sonate op. 47 schrieb und sie „mit dem schönen Mulatten" am 24. Mai aus der Taufe hob. Von Carl Czerny wissen wir, daß der erste Satz derselben in vier Tagen komponiert wurde, und von Ferdinand Ries, daß Bridgetower das *Andante con Variazioni* aus Beethovens eigener Handschrift im Augarten-Konzert, morgens 8 Uhr, hat spielen müssen, „weil keine Zeit zum Abschreiben da war". Hingegen war der letzte Satz sehr schön abgeschrieben, da er ursprünglich zu der A-dur-Sonate op. 30 gehörte, deren Finale nun das *Allegretto con Variazioni* bildet. Bridgetower hat in seinem Handexemplar eine Notiz über die Uraufführung des Stückes hinter-

lassen, welche nach Thayer in deutscher Übersetzung lautet: „Als ich Beethoven zu Wien in dieser konzertierenden Sonate begleitete, ahmte ich bei der Wiederholung des ersten Teiles vom Presto im 9. Takt den Lauf im 18. Takt der Klavierpartie dieses Satzes in folgender Weise auf der Violine nach:

Er sprang auf, umarmte mich und sagte: „Noch einmal, mein lieber Bursch!“ Dann hielt er das offene Pedal während dieses Laufes auf dem Tone C bis zum 9. Takte aus. Beethovens Ausdruck im Andante war so keusch, was jederzeit den Vortrag seiner langsamen Sätze charakterisierte, daß man einstimmig verlangte, daß dasselbe zweimal wiederholt wurde.“

In späteren Jahren erzählte Bridgetower einem Freunde, „daß er zu der Zeit als die Sonate op. 47 komponiert wurde, mit dem Komponisten beständig zusammen gewesen sei, und daß die erste Abschrift jener Sonate eine Widmung an ihn getragen habe; ehe er aber von Wien abreiste, hätten sie einen Streit wegen eines Mädchens miteinander gehabt, und Beethoven habe nunmehr das Werk Rudolph Kreutzer dediziert.“

Seitdem fehlen alle zuverlässigen Nachrichten über den offenbar sehr begabt gewesenen Künstler; nach Riemanns Lexikon soll er 1860 zu Peckham (London) gestorben sein.

Im Anschluß an Bridgetower sei auch sein Halblandsmann Felix Ianiewicz hier besprochen, der um 1760 in Wilna zur Welt kam und eine Zeitlang am Hofe des Königs Stanislaus in Nancy als geigender Wunderknabe tätig war. Er lebte dann vorübergehend in Paris, flüchtete aber beim Ausbruch der Revolution nach London. Dort ließ er sich zum erstenmal in einem von Gyrowetz im Februar 1792 veranstalteten Konzert öffentlich hören und machte mit seinem eleganten und zugleich seelenvollen Spiel großen Eindruck. Dies veranlaßte ihn zu bleibendem Aufenthalt in England, wo er sich binnen Kurzem auch als Dirigent einen geachteten Namen machte. Er schied 1830 zu Edinburgh aus dem Leben. Von

seinen insgesamt fünf Konzerten kenne ich das erste, zweite und letzte. Sie stellen Mitteldinge zwischen Fodor und Rode dar, was besagen will, daß sie plastische Themen und ein sehr lebendiges Passagenwerk aufweisen. Die Ansprüche an das mehrgriffige Spiel sind jedoch höher als die, welche Rode in seinen Konzerten erhebt. —

Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts stand das Musikleben jenseits des Kanals nahezu vollständig unter dem Zeichen deutscher Tonkünstler. Diese Vorherrschaft ergab sich aus dem Wirken des Viergestirns Karl Friedr. Abel, Joh. Christian Bach, Wilh. Cramer, Joh. Peter Salomon, und fand ihren Höhepunkt in den Besuchen, welche Joseph Haydn 1790–92 und 1794/95 der englischen Hauptstadt gemacht hat.

Der 1725 zu Köthen geborene K. F. Abel, ein Sohn jenes Ferdin. Christ. Abel, für den Seb. Bach wahrscheinlich die Violoncell-Suiten geschrieben hat, war zunächst unter diesem Chorschüler an der Leipziger Thomasschule und wirkte dann zehn Jahre lang als Gambist in der Dresdner Hofkapelle. 1759 ging er nach London, wo er mit seinen kniegeigerischen Leistungen solches Aufsehen erregte, daß ihn Königin Charlotte mit einem Jahresgehalt von 200 Pfund zu ihrem Kammervirtuosen ernannte. Leider war Abel ein großer Trunkenbold und ist als solcher 1787 einem Herzschlag erlegen, oder er starb, wie Reichardt im Almanach von 1796 sagt, „an einem Rausch, aus dem er nicht mehr erwachte". Er hat zahlreiche Instrumentalwerke – Sinfonien, Ouverturen, Streichquartette und Triosonaten, sowie Konzerte für Klavier, Flöte und Violoncell – geschrieben, die einen sehr gewandten, in allen Sätteln gerechten Musiker erkennen lassen; nur ist das alles veraltet und kommt für unsern Gegenstand nicht mehr in Betracht.

Joh. Christian Bach, des großen Sebastian jüngster Sohn, kam 1735 in Leipzig zur Welt. Nach des Vaters Tod (1750) wurde er zunächst von seinem in Berlin lebenden Bruder Philipp Emanuel erzogen, ging aber 1754 nach Italien, wo er beim Padre Martini Kompositionsunterricht nahm und 1760 als Organist eine Anstellung am Dom von Mailand fand, weshalb er auch oft der „Mailänder Bach" genannt wird. Nachdem er mit mehreren Opern und kirchlichen Werken großes Aufsehen erregt hatte, wandte er sich 1762 nach London, wurde Musikmeister der Königin und stand, zumal seit der Gründung der sogenannten „Bach-Abel-Konzerte", bis zu seinem Tode (1782) im Mittelpunkt des Musiktreibens an der Themse; daher sein Beiname „der englische Bach". Nicht unerwähnt bleibe sein liebevolles Interesse an dem jungen Mozart, der stets dankbar anerkannte, viel von ihm gelernt zu haben. Von Wien schrieb Wolfgang unter dem 10. April 1782 an seinen Vater: „Sie werden wohl schon wissen, daß der Engländer Bach gestorben ist? – Schade für die musikalische Welt!"

Unter seinen Brüdern hat Joh. Christian entschieden die reichste melodische Ader gehabt. Das bezeugen nicht nur seine ehedem viel aufgeführten Opern und kirchlichen Werke, sondern geht auch aus seinen selbständigen Instrumentalkompositionen hervor. So gleich aus den sechs Triosonaten op. 4, die wohl als unmittelbare Früchte seiner Studien beim Padre Martini gelten dürfen. Sie bestehen zwar, gleich den sechs Quartetten für Flöte, Violine, Viola und Baß op. 8, nur aus je zwei Sätzen – gewöhnlich einem Menuett und einem langsamen Stück – aber sie klingen, als ob sie einen „kantablen Geiger von Haus aus" zum Autor gehabt hätten. Das gleiche gilt von den *Six Sonates pour le Clavecin ou le Forte Piano avec accompagnement d'un Violon . . . oeuvre X*, bei denen man wieder auf den jungen Mozart schließen würde, wenn man es nicht anders wüßte. Aber auch in mehreren konzertanten Symphonien mit einer bzw. zwei Prinzipalviolinen – teils auf der preußischen Staatsbibliothek, teils auf der des Berliner Schlosses befindlich – ist unser Instrument mit Liebe und Sachkenntnis behandelt, überdies alles leicht und bequem auszuführen.

Wilhelm Cramer, wohl der bedeutendste ausübende Künstler aus der älteren Mannheimer Schule, wurde 1745 in Mannheim geboren. Zuerst von seinem Vater unterrichtet, dann von J. Stamitz und Christ. Cannabich weiter ausgebildet, durchreiste er Deutschland und Holland als Wunderkind, bis er in der kurfürstlichen Kapelle seiner Vaterstadt, der er von 1757 bis 1772 angehörte, eine Anstellung als Sologeiger fand. Auf Veranlassung Joh Christian Bachs übersiedelte er dann zu bleibendem Aufenthalt nach London, wo er am 22, März 1773 unter der Direktion von Bach und Abel sein erstes Konzert gab Er spielte darin mit solchem Erfolg, daß er sich, wie C. F. Pohl („Haydn in London", S. 328) berichtet, „nun rasch eine Stelle nach der andern eroberte. Er dirigierte die Hofconcerte, wurde *leader* des Orchesters der italien. Oper, der Concerte für alte Musik, der jährl. Concerte des *Musical Fund* (spätere *Royal Society of Musicians*); ferner mit wenig Ausnahmen *leader* bei den Musikfesten zu Hereford, Worcester und Gloucester, besonders auch bei den großen Händelfesten in der Westminster-Abtei. Nur in den Pantheon-Concerten, wo er vor Salomons Ankunft dirigierte, sollte er durch diesen verdrängt werden. Bei Gründung der *Professional Concerts* wurde Cramer als *leader* an die Spitze gestellt und konnte als solcher die Werke Haydns dem Meister bei seiner Anwesenheit in London selbst vorführen. In all diesen Concerten trat Cramer mit ungeschwächtem Erfolg als Solospieler auf, – nicht zu vergessen dabei seine Thätigkeit als Lehrer." In der Berliner Mus. Ztg. schrieb 1793 ein Deutscher über ihn: „Cramer spielt seine eigenen Concerte sehr schön, hat einen guten Ton, trägt sehr schwere Sachen mit großer Nettigkeit vor und spielt sehr rein und präcis." Auch seine Fertigkeit im *prima vista*-Spiel wird gelobt. Obwohl Cramer ein großes Einkommen genoß, kam er in den 90er Jahren in so bedrängte Umstände, daß

seine Freunde ihn einmal sogar vor gänzlichem Bankerott schützen mußten. Zudem sah er sich durch Viotti aus seiner Stellung im Opernhause verdrängt . . . Er starb zu London am 5. October 1799[1]).

Bis auf das bei Cartier abgedruckte 1. Allegro aus Cramers 5. Sonate op. 2 für Violine und Violoncell waren dessen übrige Solokompositionen — Fétis führt u. a. sieben Konzerte an, die zwischen 1770 und 1780 in Paris erschienen — nicht zu erlangen, da sie sich auf den Bibliotheken von Brüssel und London befinden. Besagter Sonatensatz, technisch nur mittelschwer, ist frisch, aber physiognomielos. Bedeutender geben sich seine Kammermusiksachen (Triosonaten und Streichquartette), welche die Wiener „Musikfreunde" besitzen; trotzdem sind auch sie für unsere heutigen Konzertsäle als verloren zu betrachten.

Johann Peter Salomon, 1745 zu Bonn in demselben Hause geboren, in dem 25 Jahre später auch Beethoven das Licht der Welt erblicken sollte, muß schon als Knabe ein tüchtiger Geiger gewesen sein, da er bereits 1758 als besoldetes Mitglied im kurfürstlichen Orchester seiner Vaterstadt angestellt wurde. 1765 spielte er mit solchem Erfolg in Berlin, daß ihn Prinz Heinrich von Preußen zum Konzertmeister seiner Privatkapelle in Rheinsberg machte. Dort hat er mehrere Operetten und wahrscheinlich den größten Teil seiner später gedruckten Geigenkompositionen geschrieben. Nach Auflösung der Kapelle (1780) wandte sich Salomon nach Paris, wo er ebenso viel Anerkennung fand wie bald darauf als Virtuose, Quartettspieler und Dirigent in London. Er war der erste, der in England die Sinfonien Haydns und Mozarts zur Aufführung brachte, und es ist sein persönliches Verdienst, Haydn zu seinen beiden Besuchen an der Themse veranlaßt zu haben. „Er wurde mit dieser Tat," wie es bei Pohl (a. a. O. II; S. 74) heißt, „gleichsam der Schöpfer einer Musikperiode Londons, in der sich, wie in einem Brennpunkte, Vergangenheit und Zukunft in den berühmtesten und einflußreichsten Künstlern die Hände reichten. Salomons Name wird mit der Musikgeschichte jener Tage unzertrennlich sein, und es ist nur gerecht, was Rochlitz, den Salomon 1790 in Leipzig besuchte, von ihm sagt: ‚Unter allen ausführenden Künstlern der Zeitgenossen hat Keiner für seine Kunst im Allgemeinen so weit ausgreifend, entscheidend und wohlthätig gewirkt, als eben Er.'[2])" Salomon ist

[1]) Sein ältester Sohn, der 1771 zu Mannheim geborene Johann Baptist, ist als einer der größten Klavierpädagogen aller Zeiten („Große Pianoforte-Schule" und Etuden!) 1858 in London gestorben. Sein 1772 zu Schwetzingen geborener Bruder François war ein tüchtiger Geiger, der 1800 der Nachfolger seines Vaters als *Leader* bei den *Concerts of ancient Music* wurde und dieses Amt bis 1844 innehatte. Er starb 1848 ebenfalls in London.

[2]) „Für Freunde der Tonkunst" III; S. 187.

1815 an den Folgen eines Sturzes vom Pferde gestorben und in der Westminster-Abtei beigesetzt worden. „Kein Stein," sagt Pohl, „bezeichnet seine Ruhestätte. Dafür ward ihm das schönste Denkmal von edelster Hand. Bei der Kunde seines Todes schrieb Beethoven von Wien aus am 28. Februar 1816 an seinen Schüler Ferdinand Ries in London: ‚Salomons Tod schmerzt mich sehr, da er ein edler Mensch war, dessen ich mich von meiner Kindheit erinnere[1]).'"

Leider befinden sich Salomons für uns in Betracht kommende Werke und Bearbeitungen — Sonaten, Konzerte sowie 24 Sinfonien von Haydn, die von ihm als Sextette arrangiert wurden — ebenfalls nur noch auf den mir unzugänglich gewesenen Bibliotheken in Brüssel und London. Das ist um so bedauerlicher, als die Einsicht in die Sonaten vielleicht Aufschlüsse über sein geistiges Verhältnis zu J. S. Bach geben könnten, als dessen hervorragendster Interpret namentlich für die Werke *senza Basso* er s. Z. in Berlin gegolten hat.

[1]) „Biographische Notizen über L. v. Beethoven" von Dr. F. G. Wegeler und F. Ries, Koblenz 1838.

X. Hauptstück.

Das Violinspiel während des 19. Jahrhunderts in Italien, England und Skandinavien.

Wie aus dem 6. Hauptstück erinnerlich, hat A. Rolla während seines Wirkens in Parma eine Zeitlang auch den am 27. Oktober 1782 zu Genua geborenen Nicolo Paganini im Violinspiel unterrichtet. Der damals Dreizehnjährige war eines von jenen Wunderkindern, wie man sie im Süden so häufig antrifft. Von der Natur mit einem scharfen musikalischen Gehör und einer leichten Auffassungsgabe bedacht, dazu auch körperlich wie geschaffen für die Geige, bedarf es oft nur geringer Mühe, sie mit deren Handhabung vertraut zu machen; und haben sie unter einigermaßen sachkundiger Anleitung erst die Elemente überwunden, so ergibt sich alles weitere fast von selbst.

Im Falle Paganini werden als Lehrer zunächst der Mandoline spielende Vater, dann der Violinist Giovanni Servetto und der Kapellmeister Giacomo Costa in Genua genannt. Nach eigener Aussage ist Nicolo in seiner Jugend unter jeglichem Verzicht auf die Freuden der Kindheit außerordentlich fleißig gewesen. Bei seiner geigerischen Begabung nimmt es daher nicht weiter Wunder, daß er bereits mit 11 Jahren im Theater seiner Geburtsstadt öffentlich auftreten konnte. Das glänzende Debut hatte freilich zur Folge, daß ihn der Vater unter Androhung härtester Strafen von nun ab zu immer noch größerem Eifer anhielt. Da aber die musikalischen Bildungsmittel Genuas sich allmählich zu erschöpfen begannen, beschloß der Alte, seinen Sohn zu dem damals berühmtesten Violinisten Italiens, dem Parmesaner Konzertmeister Rolla, in die Lehre zu geben. Darüber wird folgendes berichtet: Als sie bei Rolla vorsprachen, lag dieser gerade krank zu Bett und mochte sie nicht empfangen. Kurz entschlossen ergriff Nicolo eine im Vorraum befindliche Geige und spielte, gewissermaßen seine Visitenkarte damit abgebend, ein auf dem Pult liegendes Violinkonzert vom Blatt, das Rolla kurz vorher komponiert hatte. Auf die Frage des erstaunt aufhorchenden Kranken, welcher fremde Virtuose dies Kunststück zuwege gebracht, antwortete seine ebenso verblüffte

Gattin: „Derselbe Knabe aus Genua, der bei dir Unterricht nehmen will." Ungläubig stürzt Rolla ins Nebenzimmer, um sich durch den Augenschein vom Sachverhalt zu überzeugen und dann in die Worte auszubrechen: „Dich, mein Sohn, vermag ich nichts mehr zu lehren!" Auf des Vaters Bitten ließ er sich aber doch dazu überreden, dem jungen Ankömmling ein halbes Jahr lang wöchentlich drei Geigenstunden zu erteilen.

Soweit sich die Sache rückblickend noch übersehen läßt, wird Rolla bei der Unterweisung seines nunmehrigen Zöglings hauptsächlich darauf bedacht gewesen sein, dessen Studium in geordnete Bahnen zu lenken, auf denen er dann unbesorgt weiterschreiten konnte. Dieser Umstand wird von den Biographen Paganinis teils ganz übersehen, teils nur als eine Nebensächlichkeit behandelt. Abgesehen davon, daß sie dem „Roman seines Lebens" und dem Anekdotischen, das er im Gefolge hatte, eine in jeder Hinsicht übertriebene Bedeutung beilegen, ergehen sich fast alle in der Behauptung, er habe eine nur ihm eigene Art des Fingersatzes erfunden, der Bogenführung ganz neue Bahnen gewiesen und was der manuellen Verrichtungen mehr sind. Daran ist nur soviel wahr, daß er die von seinen Vorläufern aufgespeicherten Errungenschaften weiter entwickelt und seinen Zwecken in so genialer Weise dienstbar gemacht hat, daß eine Steigerung nicht mehr im Bereich der Möglichkeit zu liegen scheint. Das Fundament aller Violintechnik, soweit sie die linke Hand betrifft, beruht aber auf einer gründlichen Kenntnis der Topographie des Griffbrettes oder, geigerisch ausgedrückt, auf der innigsten Vertrautheit mit dem Spiel in allen Lagen; selbstverständlich auch auf der damit in engstem Zusammenhang stehenden Geschicklichkeit im Positionswechsel. Und dafür scheint Rolla ein geradezu idealer Lehrer gewesen zu sein, ganz des Schülers würdig, den er damit recht eigentlich erst auf eigene Füße gestellt hat; denn von nun ab hat Paganini keinen weiteren Unterricht im Violinspiel mehr gehabt. In der Komposition war gleichzeitig Ghiretti, der Lehrer Paërs, sein Berater.

Wieder nach Genua zurückgekehrt, wo er unter des unerbittlichen Vaters Aufsicht rasend viel üben mußte — es heißt 10 bis 12 Stunden täglich —, glaubte Nicolo nach vier Jahren soweit zu sein, sich auch in anderen Städten hören lassen zu können. Es war im November 1799, daß er dem Vater die Erlaubnis abrang, anläßlich des Martinstages in Lucca eine Probe seines Talentes abzulegen. Der immense Erfolg, der ihm bei seinem Auftreten zuteil ward, bedeutete zugleich eine Schicksalswende im Leben des nun flügge gewordenen jugendlichen Künstlers: er kehrte nicht mehr ins Elternhaus zurück. Zwei Leidenschaften beherrschten ihn zunächst besinnungslos: die Liebe und das Glückspiel. Erstere anlangend sagt man, daß ihm seine in Lucca eingeheimsten Lorbeeren die Zuneigung einer reichen Schönen eingetragen, auf deren Schloß er neben der

Hingabe an die Freuden der Liebe sich auch auf das Eingehendste mit der Ausbildung seines vom Vater erlernten Guitarrespiels beschäftigt habe, in dem er es zu großer Meisterschaft brachte. Jedenfalls darf der Schleier, der über jene Periode gebreitet ist, als Ausgangspunkt all der Legenden betrachtet werden, die sich nach seinem Wiederauftauchen in Lucca — Herbst 1805 — angesichts seiner aller Welt schier unbegreiflich dünkenden Leistungen um ihn zu bilden begannen. Sicher ist, daß er sowohl als Künstler wie als dämonische Persönlichkeit auf das weibliche Geschlecht eine unwiderstehliche Anziehungskraft ausgeübt und nicht bloß in jüngeren Jahren, sondern auch noch im reiferen Mannesalter Frau Venus mehr als reichlich gehuldigt hat.

Was den Aufenthalt in Lucca — die Fürstin Elisa Bacciocchi, eine Schwester Napoléon Bonapartes, hatte ihn alsbald zum Kammervirtuosen, Offizier ihrer Leibwache und Kapellmeister der Hofoper ernannt — zu einem so bedeutsamen für die Geschichte unseres Instrumentes stempelt, ist der Umstand, daß er während desselben sein Spiel auf der G-Saite zu jener unglaublichen Höhe brachte, die nachmals das musikliebende Publikum von halb Europa in Ekstase versetzen sollte. Er selber erzählt den Anlaß hierzu folgendermaßen: „In heftiger Leidenschaft zu einer jungen Dame der Luccheser Gesellschaft entbrannt, glaubte ich ihr meine Huldigung nicht besser erweisen zu können als daß ich in einem Hofkonzert unter dem Titel „Liebesszene“ ein von mir zu diesem Zweck komponiertes Stück auf bloß zwei Saiten vortrug. Mit der Kantilene auf der E-Saite suchte ich den Empfindungen der Frau, mit der auf der G-Saite der Leidenschaftlichkeit des Mannes Ausdruck zu geben, bis sich die Liebenden beglückt in die Arme sinken, was mir Gelegenheit zu einem glänzenden zweistimmigen Finale gab. Die Komposition fand so stürmischen Beifall, daß mich die ebenfalls davon entzückte Fürstin Elisa fragte, ob ich nicht auch imstande wäre, ein ganzes Stück für nur eine Saite zu schreiben. Dieser Gedanke gefiel mir dermaßen, daß ich eine von mir „Napoléon“ benannte Sonate für die G-Saite komponierte und sie am 15. August 1807, dem Geburtstag des Kaisers, zum erstenmal in einem Hofkonzert spielte. Ihr überwältigender Erfolg war die Ursache, daß ich mich seitdem immer intensiver mit der Pflege der 4. Saite beschäftigte und schließlich auf ihr zu der nun von aller Welt angestaunten Sicherheit gelangte.“

Nachdem Paganini 20 Jahre lang Italien durchzogen und seine Landsleute mit seinen „Hexen- und Teufelskünsten auf der Geige“ bis zur Raserei begeistert hatte, faßte er den Entschluß, seine Triumphzüge auch auf andere Länder auszudehnen. Zunächst gab er im Frühjahr 1828 an zwei Dutzend Konzerte in Wien, die regelmäßig unter dem Zeichen „Ausverkauft!“ standen, und die Bewohner der Kaiserstadt in einen solchen

Taumel versetzten, daß man sehr wohl von einer zu jener Zeit an der Donau herrschenden Paganini-Krankheit sprechen konnte. Dann begab er sich über Prag und Dresden nach Berlin, wo sein Auftreten vielleicht noch wilderen Jubel auslöste; ebenso war es in Warschau und im Anschluß daran in allen größeren Städten Deutschlands während der nächsten anderthalb Jahre. Hierauf reiste er nach Paris, wo am 9. März 1831 sein erstes Konzert in der Großen Oper stattfand, dem wie in Berlin zehn weitere in kurzen Zeitabständen folgten. In den nächsten Jahren besuchte er mehrere Male England, bereiste zwischendurch die französische Provinz und konzertierte selbstverständlich noch sehr oft in der Hauptstadt selbst, überall die gleiche Begeisterung entfesselnd. Natürlich übten diese Anstrengungen den schlechtesten Einfluß auf Paganinis ohnehin nicht sehr widerstandsfähige Gesundheit aus. An der Kehlkopfschwindsucht leidend, war er in den letzten Jahren oft monatelang an das Bett gefesselt und ist am 27. Mai 1840 zwar als schwerreicher Mann, im Grunde aber als ein einsamer Mensch zu Nizza gestorben.

Der Name Paganini ist in der Geschichte des Violinspiels gleichbedeutend mit dem Zenith oder vielmehr dem Inbegriff der Virtuosität auf unserem Instrument. Was ihm das Fortleben für alle Zeiten sichert, liegt zum Teil daran, daß sein Inhaber nicht nur das vieltausendköpfige Ungeheuer, genannt Publikum, der halben Kulturwelt mit seinem Spiel in einer hart an Tollheit grenzenden Weise hinzureißen verstanden hat, so daß viele fest daran glaubten, er stünde mit dem Satan im Bunde und habe sich ihm um den Preis, der größte Geigenkünstler aller Völker zu sein, mit Haut und Haaren verschrieben, ist aber auch damit zu begründen, daß er eine ganze Reihe von sonst durchaus besonnenen Köpfen mehr oder weniger heftig aus dem seelischen Gleichgewicht brachte[1]). So anziehend und belangreich sich aber die meisten der von den letzteren verfaßten Berichte auch geben, für unsern besondern Gegenstand ist, bis auf die von Bennatti, Fétis, Guhr und Spohr herrührenden, doch nur wenig damit anzufangen; denn sie schildern in der Hauptsache bloß die Eindrücke, die des Wundermanns Darbietungen auf die Psyche der betreffenden Autoren ausgeübt haben.

Spohrs Kritik (Selbstbiographie II; S. 180) gipfelt in den Sätzen: „Seine linke Hand so wie die immer reine Intonation schienen mir bewunderungswürdig. In seinen Compositionen und seinem Vortrag fand ich aber eine sonderbare Mischung von höchst Genialem und kindisch Geschmacklosem, wodurch man sich abwechselnd angezogen und abgestoßen fühlte, weshalb der Totaleindruck nach öfterem Hören für mich nicht befriedigend war."

[1]) Vgl. in Julius Kapps reich ausgestatteter Paganini-Biographie (Schuster & Loeffler) auch die „Berichte der Zeitgenossen" Bauernfeld, Schubert, Bennatti, Berlioz, Börne, Fétis, Goethe-Zelter, Grillparzer, Guhr, Heine, Holtei, Liszt, Rellstab, Schumann und Spohr.

Diese Meinung muß schon deshalb mit Reserve aufgenommen werden, weil es dem deutschen Meister trotz redlichen Bemühens überhaupt an der Fähigkeit gebrach, eine andersgeartete Individualität unvoreingenommen zu beurteilen.

Weit wichtiger ist für uns das Verhältnis Ernst-Paganini, zumal Ersterer in jüngeren Jahren ähnlichen Zielen nachjagte wie der berühmte Genueser. Amely Heller[1]) erzählt darüber Folgendes: „Ernst (wie Joachim ein Schüler Joseph Böhms) blieb im Konservatorium, bis Paganinis Erscheinen in Wien — 1828 — zuerst eine größere Entwicklung seines Genies in ihm weckte. Er spielte vor dem genuesischen Geigenfürsten, und dieser prophezeite schon damals Ernsts zukünftige Größe. Mit 16 Jahren trat Ernst die erste Kunstreise an. Er verließ Wien im April 1829 und ging nach München, wo er sich sieben Monate lang aufhielt. Dort hätte er in der Hofkapelle angestellt werden sollen, allein Paganini, mit dem er hier wieder zusammentraf, fachte den Trieb nach etwas Höherem in dem Jüngling immer mehr an. Paris, die große Welt- und Kunststadt, war nun das Ziel seiner Reise. Auf dem Wege dahin kam er nach Frankfurt a. M. Auch hier traf er mit Paganini zusammen, gab aber dessen ungeachtet ein Konzert mit großem Beifalle. Er spielte in demselben die Paganinischen Wundervariationen *Nel cor più non mi sento* zum Staunen aller Anwesenden und Paganinis selbst, da Ernst diese Variationen, die wie alle Paganinischen Konzertkompositionen nicht im Druck erschienen waren, dem Meister Nicolo nur aus dem Gedächtnisse nachspielte.“ „Als nun Ernst einige Tage darauf zu Paganini kam und ihn gerade mit der Guitarre in der Hand beim Komponieren traf, sprang dieser auf, eilte zum Bett und warf das Manuskript unter die Bettdecke, indem er sagte: „Ich muß mich nicht nur vor Ihren Ohren- sondern auch vor Ihren Augen hüten . . .“ Später ging Ernst eigens nach Marseille, wo sich Paganini eben befand, um ihn abermals zu hören, da er diesem Geigenzauberer noch manches Geheimns abzulernen und noch manches Rätselhafte seiner komplizierten Technik zu lösen sich vorgenommen hatte. Ernst wandte zu diesem Behufe die sonderbarsten Mittel an. So oft es tunlich war, besuchte er Paganini, allein dieser spielte nicht, wenn Ernst bei ihm war. Da gelang es dem Freunde Ernsts, Namens Frank, der ihn seither auf allen seinen Reisen begleitete, durch Vermittlung einer alten ihm verwandten Sergeantenwitwe das an Paganinis Wohnung anstoßende Zimmer zu mieten, in welchem sich Ernst den ganzen Tag und halbe Nächte insgeheim verborgen hielt, Paganinis Spiel belauschte und, soweit es möglich war, dessen Kompositionen aufzuzeichnen versuchte, was ihm besonders mit der berühmten

[1]) „H. W. Ernst im Urteile seiner Zeitgenossen“ (im Selbstverlag, Wien, Brünn, Berlin 1904). Das bescheidene Büchlein war als eine Festgabe zu des Brünner Meisters 100. Geburtstag (1914) gedacht und soll als Material für eine erst noch zu schreibende Biographie desselben dienen.

Preghiera auf der G-Saite aus *Mosé* gelang. Auch fand er Mittel, sämtlichen Proben von Paganinis Konzerten im Marseiller Theater heimlich beizuwohnen, und so seinem Ziele immer näher zu kommen."

Viele Jahre später, als Joachim, Wieniawski und Piatti Mitglieder des von Ernst angeführten Quartetts der Londoner Beethoven-Gesellschaft waren, kam es eines Tages zwischen den beiden großen Geigern zu einer Unterhaltung über Paganini. Joachim hat mir i. J. 1899, wenige Wochen nach seinem 60jährigen Künstlerjubiläum, ihren Inhalt folgendermaßen wiedererzählt:

Joachim: „Sage mir, verehrter Freund, was bezwecktest du eigentlich damit, dich s. Z. neben Paganini einzumieten? Du hast ihn doch oft genug öffentlich gehört?"

Ernst: „Das schon, wenigstens 20 Male; aber mir lag daran, ihn beim Üben zu belauschen. Ich kam jedoch nicht auf meine Rechnung: er geigte zwar ziemlich viel, wenn auch fast immer *mezza voce*, oft auch mit dem Dämpfer; indessen bereitete er sich stets nur auf die jeweiligen Stücke vor, die auf dem Programm des nächsten Konzertes standen, höchstens daß er hie und da eine seiner Kaprizen vornahm, die er gerne als Zugaben spielte."

Joachim: „Kriegte er die denn einwandsfrei heraus?"

Ernst: „Aber ohne Tadel! Freilich zu Hause noch weit verblüffender als auf den Podium. Er muß in seiner Jugend enorm fleißig gewesen sein; denn wenn ihm auch hier und da eine Passage nicht ganz nach Wunsch gelang, bei der Wiederkehr kam sie wie aus der Pistole geschossen heraus. Dazu verhalf ihm einerseits seine eiserne Willenskraft, andererseits eine wenn auch nicht große, so doch äußerst geschmeidige, biegsame und streckfähige Hand, deren Finger wie Klöppel auf die Saiten schlugen. Als ich mehrere Jahre später im französischen Süden wieder mit ihm zusammentraf, war allerdings seine frühere Sicherheit auf dem Griffbrett so erheblich zurückgegangen, daß ich, ohne ruhmredig zu sein, manche seiner Paradestücke ebenso gut, wo nicht besser herausbrachte als er selber. Nicht zum wenigsten hatte ich deshalb so großen Erfolg mit ihnen, weil ich mich beim Vortrag nicht in jene groteske Positur setzte, die bei ihm zuweilen geradezu abstoßend wirkte."

Ernsts Aussagen, soweit sie Paganinis physische Anlagen zur Technik betreffen, werden denn auch von dem Pariser Gelehrten Dr. Bennatti bestätigt, der 1831 der französischen Akademie eine *Notice physiologique* einreichte, deren Hauptsätze in der Übersetzung J. Kapps (a. a. O., S. 116) lauten: „... Ich will nur von Paganinis körperlicher Beschaffenheit als Ganzes ausgehen, die dazu angetan, man kann sagen, geradezu prädestiniert ist, ihn den erreichten erstaunlichen Grad von Meisterschaft auf seinem Instrument erklimmen zu lassen. Hierbei werde ich dann hoffentlich die Richtigkeit der von mir aufgestellten Theorie be-

legen können, daß die Vollkommenheit des berühmten Geigers weniger das Ergebnis seines unsinnigen Übens ist, wie man behauptet, als der eigenartigen Beschaffenheit seines Körpers .... Ich kann mit mehr Berechtigung über Paganini urteilen als irgend sonst jemand, da ich seit mehr als zehn Jahren zu seinen Vertrauten zähle und tausendfach in der Lage war, ihn zu beobachten, zunächst in Italien, vor allem aber in Wien, wo ich ihn monatelang ärztlich behandelte; nichts Physiologisches aus seinem Leben ist mir fremd ... die Hand ist nicht größer als eine normale; aber durch die Dehnbarkeit, die all ihren Teilen eigen ist, verdoppelt sie ihre Spannungsmöglichkeit. So kann er z. B. ohne die Lage der Hand zu verändern, die vorderen Glieder der Finger der linken Hand, die die Saiten berühren, seitlich umbiegen, senkrecht zur natürlichen Gelenkbewegung, und zwar mit spielender Leichtigkeit, Sicherheit und Schnelligkeit. Die Kunst Paganinis beruht im Grunde auf den ihm von Natur verliehenen Körpergaben, die er durch unermüdliches Üben förderte und ausbaute ...“

Ebenso vernünftig äußert sich der mit dem Künstler näher bekannt gewesene F. J. Fétis in seiner *Notice biographique sur Nicolo Paganini* ... (Paris 1851), wobei man freilich viele falsche Angaben und Daten mit in den Kauf nehmen muß. Von Belang ist vor allem die Angabe auf S. 79, daß Paganini, um der nationalen Eigenliebe der Franzosen zu schmeicheln, während seiner ersten Pariser Spielzeit auch manchmal ein Konzert von Kreutzer oder Rode aufs Programm setzte, darin jedoch nur Mittelmäßiges leistete: *il ne s'y éleva point au-dessus du médiocre.* Gewitzigt durch solche Mißerfolge habe er von da ab nur noch eigene Kompositionen öffentlich gespielt, da er ganz außerstande war, sich in die Art anderer Autoren einzufühlen; selbst beim Quartettspiel im Freundeskreise kostete es ihn die größte Überwindung, Werke von Mozart und Beethoven nicht durch Zutaten zu verballhornen. Bemerkenswert ist ferner Fétis' Geständnis, daß er zwar ein restloser Bewunderer des Virtuosen Paganini gewesen, daß er ihn aber als „Sänger auf der Geige“ innerlich kalt ließ: „Was ich bei seinem Spiel empfand, war Staunen und grenzenlose Bewunderung; aber nur selten hat es mich gerührt und mit jenem seelischen Gefühl ergriffen, das mir vom wahren Ausdruck der Musik unzertrennlich zu sein scheint.“

Dann kommt der belgische Gelehrte ebenfalls auf Paganinis „Geheimnis“ in der technischen Behandlung der Violine zu sprechen und leugnet es mit fast denselben Worten ab, wie ich es gelegentlich Duranowskis getan habe. Immerhin aber, meint er, stecke doch wohl etwas Geheimnisvolles dahinter, daß Paganini niemals übte und doch im Vollbesitz seines Könnens blieb. Das war aber auch bei Sarasate der Fall, der oft monatelang mit Ausnahme der Proben und Konzerte seine Violine nicht zur Hand nahm; höchstens daß er beim Nachhausekommen einen flüchtigen Blick auf sie warf, um sich vom Zustand ihrer Besaitung zu versichern. Er verschanzte

sich aber nicht hinter einem „Geheimnis", wenn man ihn auf diesen merkwürdigen Umstand hin ansprach, sondern sagte bloß liebenswürdig lächelnd: „Ich habe eben in meiner Kindheit und Jugend rationell studiert und meine schon von Haus aus sehr lockeren Finger zu solchem Gehorsam erzogen, daß mir eine Probe vollauf genügt, um die Stücke meines Repertoires im Konzert befriedigend vorzutragen. Neue Kompositionen pflege ich während der Sommermonate ebenfalls so gründlich einzuüben, daß sie lange Zeit vorhalten. Ich bediene mich aber beim Studium einer von Gand in Paris angefertigten Kopie meiner Stradivari, die etwas schwerer anspricht als das Original und mich deshalb zu kräftigerem Fingeraufsatz zwingt. Das hat zwei Vorteile: erstlich kann ich ein auf dem Gand geübtes Stück dann auf der Stradivari ohne jedwede körperliche Anstrengung spielen, zweitens schone ich ihre Besaitung, und zwar in dem Maße, daß ich oft monatelang mit den selben Corden auskomme."

Bevor wir von der Fabel eines Paganinischen Geheimnisses endgültig Abschied nehmen — gewisse von ihm beim Studium gesammelte Erfahrungen sollen natürlich keineswegs in Abrede gestellt werden —, seien noch zwei Fragen gestellt. Wäre Paganini nicht mit Recht ein Rabenvater zu nennen, wenn er dieses Geheimnis ins Grab mitgenommen hätte, ohne seinen abgöttisch geliebten Sohn Achille, den er selber unterrichtet hat und zu seinem Universalerben einsetzte, in dasselbe einzuweihen? Worauf die Antwort lautet, daß dieser beim Tode seines Vaters 15 Jahre alte Knabe nach der Aussage sachverständiger Personen zwar ein recht guter Geiger geworden ist, aber doch keiner, der als solcher etwas auch nur einigermaßen Hervorragendes leistete. Er hat es denn auch vorgezogen, zeitlebens das Violinspiel bloß als *Amateur* zu betreiben.

Die zweite Frage lautet: wie kommt es denn, daß die Welt nichts mehr von jenem mittelmäßigen Kniegeiger Gaetano Ciandelli gehört hat, aus dem Paganini, wie er Fétis (S. 79) vertraulich mitteilte, nach einer einzigen ihm seiner Zeit in Neapel erteilten Morgenlektion einen Virtuosen gemacht haben will: „*un Violoncelliste assez médiocre, lequel, par la révélation de ce mystère, fut transformé dans une seule matinée et devint un virtuose*?" Woraus wieder zu ersehen ist, daß Paganini nicht bloß ein geigerisches Genie, sondern zugleich einer der größten Reklamehelden war, welche die Geschichte der ausübenden Tonkunst aufzuweisen hat. Sein sprichwörtlich gewordener Geiz dagegen steht in keinem unmittelbaren Zusammenhang mit unserem Gegenstand; ebenso wenig sein schimpfliches Verhalten gegenüber Berlioz, indem er ein diesem von anderer Seite zugeflossenes Geschenk von 20000 Franken mit seinem Namen deckte und, ohne auch nur einen Sous beigesteuert zu haben, diese Fiktion zeitlebens aufrecht hielt, bis Ferd. Hiller in seinem „Künstlerleben" (1850) den Schwindel aufdeckte.

Merkwürdigerweise rühren die meisten Schriften über Paganini von deutschen Autoren her. Unter ihnen darf Carl Wilhelm Guhr um so mehr als der wichtigste bezeichnet werden, als sein 1829 zu Frankfurt a. M. erschienenes Werk „Über Paganinis Kunst die Violine zu spielen" im Grunde das einzige ist, das in sachverständiger Weise Aufschluß über viele geigerische Eigenarten, namentlich über den Flageoletkult des Genuesen gibt[1]). Was nun letzteren im besonderen anlangt, so gehe ich zwar nicht soweit wie Spohr, der unter Freunden die künstlichen Flageolets „Eunuchentöne" zu nennen pflegte und in seiner Violinschule sagt, „es heißt das edle Instrument herabzuwürdigen, wenn man ganze Melodien in solchen kindlichen, fremdartigen Klängen spielt;" andererseits vermag ich aber auch in das Loblied nicht einzustimmen das ihnen Guhr im Text seines Werkes singt, wiewohl nicht geleugnet werden kann, daß ihre Pflege allerlei geigentechnische Vorteile im Gefolge hat. Wie bei so vielen Dingen liegt auch hier das Richtige in der Mitte: erstlich kommt es auf die Komposition an, in der sie zur Anwendung gelangen, zweitens auf die Güte der Ausführung. In von Ernst, Laub, Wieniawski, Lotto und Sarasate vorgetragenen Virtuosenstücken wirkten sie ebenso erträglich wie heute noch bei Fritz Kreisler, und daß Paganini darin geradezu Fabelhaftes geleistet hat, wird von allen Zeitgenossen einmütig bezeugt.

Von den gedruckten Kompositionen Paganinis, die J. Kapp nach Opuszahlen geordnet anführt, werden manche von Geigenkünstlern, die sie zu bewältigen vermögen, auch heute noch recht häufig öffentlich gespielt; nicht sowohl um ihres musikalischen Gehaltes willen, denn der ist oft sehr unbedeutend, als vielmehr deshalb, weil sie äußerst brillant und dankbar sind. An der Spitze stehen die beiden Konzerte, das *Moto perpetuo*, die fünf Variationenwerke über Rossinis *Non più mesta*, *Di tanti palpiti* und *Moses* (auf der G-Saite), über Paësiellos *Nel cor più non mi sento* und *Le Streghe* (Hexentänze) über ein Thema von Süßmayer. Über ihnen allen thronen aber in einsamer Höhe die 24 Kaprizen für Violine allein, die Paganini als sein op. 1 herausgab, die aber schon um 1810 entstanden sein mögen. Sie stellen gewissermaßen die Quintessenz der Geigenvirtuosität dar; denn mit Ausnahme des Flageolets, das in ihnen keine Berücksichtigung fand, enthalten sie sonst alles, was unserem Instrument überhaupt an technischen Schwierigkeiten abgerungen werden kann. Nicht aber die schwindelerregenden Anforderungen an die geigerische Bravour sind hier das Entscheidende, sondern sein geistvoller Inhalt und sprühender Witz. Dieser „Erstling" hat denn auch

[1]) Seine Notenaufzeichnungen nach dem Gehör ergänzen seine auch sonst glänzenden musikalischen Gedächtnisleistungen; vgl. H. W. Riehl, Musikalische Charakterköpfe III. Übrigens komponierte Guhr (1787 bis 1848) auch ein Violinkonzert „im Stil Paganinis", zu dem er nachträglich bei Schott eine Prinzipalstimme „im Stil Rodes" herausgab (!).

nach seinem Bekanntwerden manchen musikalischen Feuerkopf stärker beschäftigt als irgend ein zweites Lehrwerk. So regte es Liszt zur klaviristischen Nachbildung der *6 Grandes Etudes de Paganini* an, denen u. a. als selbständiges Opus die *Fantaisie de Bravoura sur la Clochette de Paganini* folgte, eine freie Bearbeitung des sog. Glöckchenrondos aus des Genuesen zweiten Violinkonzert.

Noch ausführlicher hat sich Schumann mit dem seltsamen Manne beschäftigt. Er war ihm schon auf seiner italienischen Reise – Herbst 1829 – begegnet, und als der Zauberer zu Ostern des nächsten Jahres in Frankfurt konzertierte, fuhr er mit seinem Freunde Töpke im Einspänner von Heidelberg nach der Mainstadt, um dort seine bereits gewonnenen Eindrücke neu bestätigt zu finden: „Abends Paganini – Entzückung – ferne Musik und Seligkeit im Bette" – notierte er in seinem Tagebuch. Die von Schumann 1832 und 1834 als op. 3 und op. 10 herausgegebenen Übertragungen von je sechs Paganinischen Kaprizen auf das Klavier waren der künstlerische Niederschlag jener glücklichen Tage. 20 Jahre später wurde die Erinnerung an sie durch Joachim wieder aufgefrischt, der während seiner früh-hannöverschen Zeit noch öfters Paganinis Etuden öffentlich spielte und deren einige zu einer „Italienischen Suite für den Konzertsaal" mit Orchesterbegleitung vereinigte[1]). Er mußte sie denn auch anläßlich des Besuches, den ihm Schumann – Januar 1854 – in Hannover abstattete, zum Besten geben. Welch freudigen Wiederhall ihre glänzende Ausführung in dem „Sir" auslöste, geht daraus hervor, daß er während der lichten Augenblicke seines Aufenthaltes in der Endenicher Irrenanstalt damit beschäftigt war, „für seinen geliebten Joseph" eine Klavierbegleitung zu sämtlichen Kaprizen anzufertigen[2]). Aber auch Brahms hat dem Geigerkönig seine Reverenz erwiesen, indem er unter dem Titel „Studien für Pianoforte" zwei Hefte Klaviervariationen über das Thema von Paganinis 24. Kaprize komponierte und sie 1866 als sein op. 35 herausgab, eines der gewaltigsten Werke der einschlägigen Literatur.

Wie schon angedeutet, ist der virtuosen Geigentechnik in homophonem Gewande durch Paganini nichts zugeführt worden, was als seine ureigenste Erfindung anzusprechen wäre. Wohl aber hat er die vorgefundenen Möglichkeiten so kühn weiterentwickelt und mit solcher Konsequenz ausgebaut, daß man in immer zu-

[1]) Leider ist sie seit dem Tage verschollen, da Joachim sie Wilhelmj auf dessen Bitte zur Abschrift übersandt hat.

[2]) Die durch Schumanns Akkompagnement „verdichteten" Kaprizen Nr. 1 und 24 hat Joachim aber schon in einem Konzert gespielt, das er am 29. Okt. 1853 mit Frau Clara in Düsseldorf gab. Indessen schrieb er ihr auch noch unter dem 20. Mai 1857: „Meine reparierte Geige eifert mich zum Studium der Paganinischen Etuden an, in denen mir immer mehr eine große Fülle von Poesie und Originalität der Composition aufgeht. Gäbe es doch Ähnliches mit Orchester – aber es ist merkwürdig, wie die Concertcompositionen P.s an Werth hinter den Etuden zurückstehen . . ."

nehmendes Erstaunen gerät, je eingehender man sich mit der Materie beschäftigt. Was zunächst den äußeren Umfang seines Laufwerks anlangt, so darf mit Sicherheit angenommen werden, daß ihm hierfür Locatellis *L'arte del Violino* (1733) als Vorbild diente, eine Schöpfung, die bis zum Erscheinen seiner eigenen Kaprizen bei den Geigenkünstlern, zumal bei denen mit akrobatischen Neigungen, eine weit größere Rolle gespielt hat als gemeinhin angenommen wird. Wissen wir aus zeitgenössischen Berichten doch zur Genüge, daß den Ferrari, Lolli, Jarnowitsch usw. das Spiel von Tonleitern sowie von gebrochenen Drei- und Vierklängen durch vier Oktaven bereits zur Selbstverständlichkeit geworden war, bei der nur noch die Güte der jeweiligen Ausführung erörtert wurde. Was wieder das akkordische Spiel in Zusammenklängen betrifft, so bin ich fest überzeugt, daß Paganini die Nardinischen Kaprizen, die freilich, weil niemals gedruckt, bloß in Abschriften unter den Interessenten herumgingen, ebenfalls gekannt hat; wie übrigens noch viele andre Virtuosen jener Zeit. Ja, ich kann sogar die Vermutung nicht unterdrücken, daß bei dem Unterricht, den Rolla dem 13jährigen Nicolo in Parma erteilte, auch die kurz vorher erschienenen *24 Matinées* von Gaviniés Anwendung gefunden und seine Sicherheit auf dem Griffbrett gefördert haben.

Aber selbst für den Fall, daß eines oder das andere dieser drei grundlegenden Werke den heranwachsenden Jüngling nicht in dem Umfang beeinflußt hätte wie ich annehme, so gab es der Kanäle noch mehr, durch die ihm Kunde zufließen konnte vom Stande der damaligen Virtuosität in andern Städten und Ländern. Wobei in erster Linie an jene herumvagobundierenden Geigengenies vom Schlage der Esser, Scheller und Duranowski zu denken ist; namentlich aber an letzteren, dem Paganini ja, wie er Fétis selber erzählte, die Einweihung in all den tollen Zauber verdankte, mit dem er später das Publikum in aller Herren Ländern berückte. Bei seinem kombinatorischen Scharfsinn, seiner angeborenen Geschicklichkeit für die Lösung technischer Probleme, nicht zuletzt aber der Sucht, um jeden Preis die Weltberühmtheit zu erringen, wandte Paganini eben alles daran, seine Vorgänger und Nebenbuhler nach jeder Richtung zu überbieten: war Lolli imstande gewesen, mit einem Finger *Glissandi* durch zwei Oktaven auf- oder abwärts auszuführen und ähnliches mit Oktaven- oder Dezimengängen zu tun, so zögerte er nicht, dieselben auf einen noch größeren Ambitus auszudehnen; hatte Jarnowitsch Läufe von 16–24 Noten unter einem aufgeworfenen Bogenstrich herausgekriegt, so sah er nicht ein, weshalb er ihn nicht mit einem Dutzend ricochettierender Töne mehr aus dem Felde schlagen sollte. Und wenn Duranowski das Staunen der Zuhörer auslöste, indem er kurze melodische Phrasen auf den beiden oberen Saiten mit dem Bogen strich und dazu auf den unteren die Begleitung mit der linken Hand pizzikierte, so war das für Paganini Grund

genug, in ganzen Stücken – vergleiche das bei Guhr abgedruckte Thema zu den Variationen über *Nel cor più non mi sento* und das *Duo pour un Violon seul* – mit dem gleichen, aber bis auf die Spitze getriebenen Verfahren aufzuwarten usw.

Als eine besonders angestaunte Spezialität galt Paganinis Spiel in künstlichen Doppelflageolets. Das in natürlichen „Pfeifklängen" war seit Mondonvilles op. 4 (1735) so beliebt geworden, daß in der nachfolgenden Periode fast alle Geigerkomponisten davon einen mehr oder minder ausführlichen Gebrauch machten. Ganz zweifellos war man sehr bald dahintergekommen, daß sich durch die Bildung von künstlichen Sätteln vermittels des fest aufgesetzten Zeigefingers und der Teilung der nunmehr verkürzten Saiten durch einen dieselben nur sachte berührenden Finger – zunächst in Quarten-, dann in Quinten-, Terzen- und Oktavengriffen – vom eingestrichenen g aufwärts auch alle übrigen Töne in künstlichen Pfeifklängen darstellen lassen. Bis tief ins 19. Jahrhundert hinein erfolgte die Verbreitung dieser Erkenntnis aber nur auf dem Wege der mündlichen Überlieferung und der praktischen Demonstration, weil man noch keine allgemein verständliche Notierungsweise dafür besaß. War doch selbst Guhr noch gezwungen, zur Veranschaulichung der Griffe und des Klanges bei künstlichen Doppelflageolets nicht weniger als drei Notensysteme in Anspruch zu nehmen. Ernst hingegen kommt in seinen dem „Kunstbruder" Bazzini gewidmeten Variationen über die „letzte Rose" schon mit einem System und der heute üblichen Bezeichnungsweise aus, die wahrscheinlich auf Baillot zurückzuführen ist.

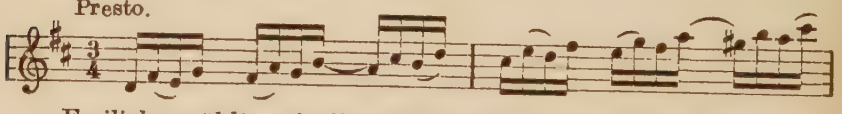
Nicht zum wenigsten war der Eindruck, den Paganini mit seinem Spiel auf das Publikum ausübte, seinem Aussehen und der Art seines Auftretens zuzuschreiben. Am anschaulichsten hat beides H. Heine unter dem unmittelbaren Eindruck eines von dem Hexenmeister im Hamburger Komödienhaus gegebenen Konzerts in seinen „Florentinischen Nächten" geschildert. Paganinis körperliche Gestalt dagegen scheint mir am getreuesten in der von Kriehuber in Wien 1828 angefertigten Lithographie wiedergegeben zu sein, am charakteristischsten in der von dem Hamburger Lyser herrührenden Zeichnung (beide Bilder nebst vielen andern Porträts und Karrikaturen in Kapps Paganini-Buch).

Nach den Zeugnissen von Ernst, Fétis u. a. konnte man Paganinis Ton zwar nicht eigentlich groß nennen, aber er wirkte strahlend hell und besaß eine erstaunliche Wandlungsfähigkeit in betreff der Klangfarben; was ohne weiteres seines Inhabers Vorliebe für die Nachahmung von Naturlauten und anderen Instrumentengattungen erklärt. Zwei Faktoren spielten dabei eine wichtige Rolle: erstlich die gute Ansprache seiner wundervollen Guarneri del Gesù[1]), die, wie von vielen Zeitgenossen be-

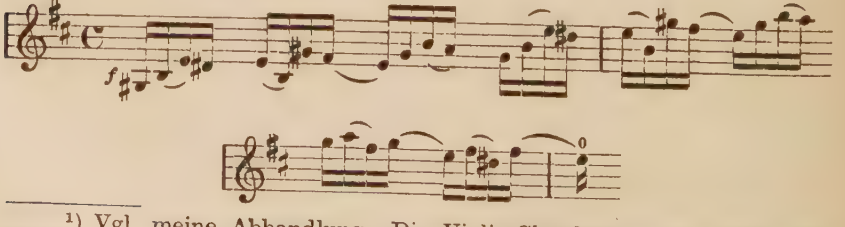
[1]) Er hat sie bekanntlich seiner Geburtsstadt vermacht, wo sie im Rathaus unter Glas und Rahmen dem Holzwurm anheimfällt.

stätigt wird, wegen der häufigen Anwendung des Flageolets stets nur mit dünnen Saiten bezogen war; zweitens, daß er bei Stücken mit Orchester seine Geige fast immer um einen halben Ton höher, also in as es′ b′ f″ einstimmte. Das ermöglichte ihm nicht nur die Ausführung des Solopartes in einer der handlichsten Tonarten auf unserm Instrument, nämlich in D-dur, sondern auch in einer der am hellsten klingenden insofern, als sie den Gebrauch aller leeren Saiten und sämtlicher auf ihnen hervorzubringenden natürlichen Flageolets zuläßt, während das Orchester im dunkel gefärbten Es-dur begleitet. Laien, denen man den Grund von des Genuesen strahlender Tongebung zu erklären versucht, sind leicht geneigt, ihn für einen von Paganini ausgeheckten schwindelhaften oder doch unerlaubten Trick zu halten, weil sie nicht wissen, daß das Umstimmen von Streichgeräten schon im 17. Jahrhundert allgemein im Schwunge war und durch Paganini bloß seine fröhliche Urständ feierte. Erst wenn man sie darauf hinweist, daß selbst Mozart in der Violastimme seiner konzertanten Symphonie für Geige und Bratsche dem gleichen Verfahren gehuldigt hat, geben sie sich, wenn auch in der Regel kopfschüttelnd, zufrieden[1]).

Eine auf Maestro Nicolo zurückgehende „Erfindung", jedenfalls eine von ihm häufig angewandte Prozedur, scheint mir dagegen die in Geigerkreisen unter dem Namen „Paganinischer Strich" bekannte Bogenkombination zu sein. Sie besteht aus einer im Grunde ganz unnatürlichen Übertragung der gemischten Dreiton-Strichart in Triolenbewegung auf Viertongruppen in gerader Mensur und macht deshalb stets einen mehr oder minder aufgeregten Eindruck:



Freilich erzählte mir Joachim, schon während seiner Studienzeit bei Böhm wäre unter den Wiener Geigern die Meinung allgemein verbreitet gewesen, daß sich bereits Clement bei der Uraufführung des für ihn geschriebenen Violinkonzerts von Beethoven (1806) an der folgenden Stelle des ersten Satzes der besagten Strichart bedient hätte:



[1]) Vgl. meine Abhandlung „Die Violin-Skordatur" im „Archiv für Musikwissenschaft" (1. Jhrgg. 4. Heft, 1919).

In früheren Jahren wurden obige Takte von Joachim ebenfalls mit dem „Paganinischen Strich" ausgeführt, und er erwies sich als ein besonders geeignetes Übergangsmittel von dem noch ungestümer klingenden „Viottischen Strich" zu den darauffolgenden Legatostellen, die sachte beruhigend den langen Triller auf e'' einfädeln. Leider hat er aber in späterem Alter trotz meiner Vorstellungen nichts mehr davon wissen wollen.

Nur eine kongeniale Natur war imstande, das künstlerische Wesen eines Phänomens so stark zu empfinden und mit so enthusiastischen, meist zutreffenden Worten zu schildern wie dies Liszt in seinem Nachruf auf Paganini (in der Pariser *Gazette musicale* 1840) getan hat. Wer sich aber eine annähernde Vorstellung von dem dämonischen Innenleben des Mannes machen will, der, mit Fétis zu reden, nach Napoléon und Rossini der berühmteste und am meisten besprochene Mann des Empire gewesen ist, nehme Julius Sibers Paganini-Roman zur Hand, ein höchst phantastisches Buch, in dem Erdachtes und Geschautes ebenso abenteuerlich verquickt ist wie in manchen gespenstischen Kreislergeschichten E. T. A. Hoffmanns.

Paganini hat nur wenige Schüler gehabt und auch diese bloß gelegentlich unterrichtet. Die einzige Ausnahme von dieser Regel bildet die etwas eingehendere Beschäftigung mit seinem Landsmann, dem 1815 zu Genua geborenen Ernesto Camillo Sivori. Zunächst von Paganinis ehemaligem Lehrer Costa im Violinspiel soweit gefördert, daß er bereits mit sechs Jahren öffentlich auftreten konnte, kam er dann zu dem Meister selber in die Lehre. Wie sehr sich dieser für das vielversprechende Wunderkind einsetzte, bezeugt schon, daß er für dasselbe ein Concertino und sechs Violinsonaten mit Begleitung von Guitarre, Bratsche und Violoncell schrieb. Als Zehnjähriger begann Sivori seine Konzertreisen, die ihn schließlich bis nach Nord- und Südamerika führten, wo er zwischen 1846 und 1850 ebenso große Erfolge erzielte wie vorher in Frankreich, England und Rußland. Zu Anfang der sechziger Jahre besuchte er auch Deutschland und die Schweiz, überall mit seiner auf das sorgfältigste ausgefeilten Technik das größte Aufsehen erregend. Mehrere Sachverständige, die ihn noch gehört, wußten mir sein sauberes Spiel und seine Sicherheit auf dem Griffbrett nicht genug zu rühmen; dagegen war sein Ton, wiewohl schlackenfrei, merkwürdig dünn und entbehrte der inneren Wärme. Auch soll er beim Vortrag fremder Werke zuweilen die albernsten Mätzchen eingestreut haben[1]). Sivori ist 1894 in seiner Vater-

[1]) Der junge Joachim schrieb denn auch schon unter dem 12. April 1847 an Ferd. David: „. . . . Sivori macht wirklich überraschende Schwierigkeiten, spielt aber auch oft falsch und ist namentlich ein großer Charlatan." Letzteres wurde mir 40 Jahre später auch von Wieniawski bestätigt. Er nannte Sivori einen „alten Schwätzer und Besserwisser", da er ihn stets

stadt Genua gestorben. Seine gedruckten Kompositionen haben wohl auch schon zu unserer Väter Zeiten ihre Daseinsberechtigung bloß dem Umstand zu verdanken gehabt, daß sie ihrem Urheber Gelegenheit gaben, seine Virtuosität leuchten zu lassen; denn musikalischer Wert ist ihnen nicht zuzusprechen.

Ein sehr ernst zu nehmender Meister ist dagegen Pietro Rovelli gewesen, der 1793 zu Bergamo das Licht der Welt erblickte. Von seinem Großvater gründlich vorbereitet, ging er schon als Knabe nach Paris, wo R. Kreutzer längere Zeit seine Studien leitete. Auf den von ihm hierauf durch Deutschland unternommenen Kunstfahrten gefiel er in München so sehr, daß er sofort als Sologeiger für die dortige Hofkapelle verpflichtet wurde. Spohr trug am 12. Dezember 1815 in sein Tagebuch ein: „Im ersten (Münchner) Abonnementsconcerte hörten wir Herrn Rovelli, einen jungen, erst kürzlich engagirten Geiger, ein Concert von Lafont in c-moll vortrefflich und mit allgemeinem Beifall executiren. Dieser junge Künstler, Schüler von Kreutzer, verbindet mit den Vorzügen der Pariser Schule auch das, was den Eleven gewöhnlich abgeht, Gefühl und eigenen Geschmack. Die Vorzüge jener Schule bestehen in einer sorgfältigen Ausbildung des Technischen, worüber aber die eigentliche Kunstbildung sehr oft vernachlässigt wird. Bei Herrn Rovelli ist dies jedoch nicht der Fall; denn er liest gut vom Blatt und weiß zu begleiten, wie ich später bei meinen Quartetten die Erfahrung machte ....“ „Im 4. Abonnements-Concerte spielte ich mit Herrn Rovelli meine Concertante, die ich noch nie besser hörte. Herr R. hatte seine Stimme auf das Genaueste eingeübt und spielte meisterhaft ...“ Ebenso glänzende Besprechungen trugen ihm seine 1817 in Wien gegebenen Konzerte ein. Aus nicht recht ersichtlichen Gründen gab er jedoch 1819 seinen Münchener Posten auf und zog sich nach Bergamo zurück, wo er bis zu seinem 1838 erfolgten Tode nur noch die ehedem von seinem Großvater innegehabte Stelle eines schlichten Kirchengeigers bekleidete. Von Rovellis Kompositionen sind heute in weiteren Kreisen bloß noch zwölf Violinkaprizen bekannt, die freilich zum Allerbesten gehören, was wir auf didaktischem Gebiete besitzen. Während seiner Münchener Zeit hat Rovelli zwei Schüler ausgebildet, die es später in der Kunstwelt zu Rang und Ansehen brachten: B. Molique und Th. Täglichsbeck.

Eines der anmutigsten Kapitel in der Geschichte des Violinspiels bilden die Geschwister Teresa und Maria Milanollo.

mit Ratschlägen über den Vortrag des Mendelssohnschen Konzertes belästigte, das er selber in der kleinlichsten Weise spielte. Wenn aber Heine in seinem Bericht von der „musikalischen Saison 1844“ schreibt: „... Hier in Paris hörten wir unterdessen den Sivori. Porzia würde sagen: ‚Da ihn der liebe Gott für einen Mann ausgiebt, so will ich ihn dafür nehmen.‘ Ein andermal überwinde ich vielleicht mein Mißbehagen, um über dieses geigende Brechpulver zu referiren ...“, so war das unter allen Umständen eine Roheit!

Erstere wurde 1827, die jüngere 1832 zu Savigliano im Piemontesischen geboren, wo Teresa auch ihren ersten Geigenunterricht erhielt, den sie 1836 unter Lafont und Habeneck in Paris, später bei Bériot in Brüssel fortsetzte. Er war von solchem Erfolg begleitet, daß sie nicht nur bereits mit zehn Jahren solistisch auftreten, sondern auch die Lehrerin ihrer jüngeren Schwester werden konnte. Nachdem auch diese die Konzertfähigkeit erlangt hatte, durchzog das Schwesternpaar halb Europa und erregte namentlich durch sein exaktes Zusammenspiel in den schwierigsten Geigenduetten überall berechtigtes Aufsehen[1]). Leider starb Maria schon 1848, so daß Teresa bis zu ihrer Verheiratung mit dem französischen General Parmentier allein weiter konzertieren mußte. Seitdem hat sie der Öffentlichkeit ganz entsagt und bis zu ihrem 1904 erfolgten Tode nur noch in Freundeskreisen musiziert. Joachim, der schon in seiner Wiener Lehrzeit für „die dunkeläugige Teresa" geschwärmt hatte und zeitlebens mit ihr befreundet blieb, erzählte mir noch an dem Tage, da die Nachricht von ihrem Hinscheiden in Berlin eintraf, daß er kaum jemals wieder ein so sorgsam gepflegtes und reizvolles Violinspiel seitens einer Dame vernommen: ihre Technik war durchaus sicher und selbst recht schweren Stücken gewachsen, ihre Bogenführung nahezu einwandfrei und ihr Ton von innerlicher Wärme erfüllt; sie war ihm, kurz gesagt, eine der erfreulichsten und sympathischsten Künstlererscheinungen, die ihm in seinem Leben begegnet sind.

Näher bekannt ist Joachim auch mit dem 1818 zu Brescia geborenen Antonio Bazzini gewesen, wiewohl er über dessen geigerischen Studiengang nichts Zuverlässiges mitzuteilen wußte. Er lernte ihn während seiner Leipziger Zeit kennen, kurz bevor er im November 1844 mit Ernst, Bazzini und David Maurers Konzertante für vier Violinen im Gewandhaus spielte. Über die glänzende Wiedergabe dieses Stückes seitens der vier Künstler berichtet A. Dörffel[2]): „In den Kadenzen spielten die beiden zuerst genannten, Ernst voran, ihre höchsten Trümpfe aus; sie wurden aber mit der Kadenz von Joachim, der die dritte Stimme hatte, in einer so genial-liebenswürdigen Weise ‚eskamotiert', daß Ernst unwillkürlich in ein lautes *Bravo* ausbrach und David als vierter Spieler seine Kadenz dann ganz wegließ. Da die Gelegenheit günstig und der Wunsch, das Concertante nochmals zu hören, ein allgemeiner war, so veranlaßte man die vier Künstler, dasselbe am 12. Dezember im Abonnementskonzert zu wiederholen. Dies geschah, und das Stück erregte wiederum die größte Sensation[3]). Bald darauf kehrte Bazzini nach Italien

[1]) Vgl. Adalbert Stifters Novelle „Zwei Schwestern".

[2]) „Geschichte der Gewandhauskonzerte zu Leipzig" 1884.

[3]) Der 1789 zu Potsdam geborene Ludwig Wilh. Maurer, der Komponist des in Rede stehenden Quadrupelkonzerts, war ein Schüler des Berliner Kammermusikers Carl Haack und fand schon als Dreizehn-

zurück, um dort ebenso fleißig zu konzertieren wie später in Frankreich und Spanien. Zwischen 1852 und 1864 lebte er längere Zeit in Paris, zog sich dann aber in seinen Geburtsort zurück, um sich von nun an nur noch schöpferisch zu betätigen. 1873 wurde er als Kompositionslehrer an das Mailänder Konservatorium berufen und 1882 zu dessen Direktor ernannt. In dieser Eigenschaft ist er 1897 gestorben.

Man hat seiner Zeit viel Aufhebens von Bazzinis sechs Quartetten und einem Quintett für Streichinstrumente gemacht. Äußerlich tragen sie zwar der von den Klassikern umrissenen Form mehr oder minder deutlich Rechnung; inhaltlich aber geben sie sich von einer Theatralik, die nachgerade ungenießbar geworden ist. Weit besser ist es um seine Solokompositionen für Violine bestellt, deren einige — so das Spohr gewidmete *Grand Allegro de Concert* (op. 15), die für Ernst geschriebene *Ronde des Lutins* (op. 25), sowie die Stücke op. 34 und op. 35 für Violine und Klavier — von manchen Virtuosen um ihrer Dankbarkeit willen selbst heute noch öffentlich gespielt werden. Nach der sechsten Nummer der „mehrstimmigen Studien" zu urteilen, die Ernst seinem „Kunstbruder" Bazzini zugeeignet hat, muß übrigens dieser selbst in jüngeren Jahren ein ganz außerordentlicher Techniker gewesen sein, denn das Stück gehört mit zu den schwierigsten Variationenwerken, die es überhaupt gibt. Sein Ton dagegen soll hinsichtlich der Schönheit manches zu wünschen übrig gelassen haben und auch sein Vortrag manieriert gewesen sein; was uns nicht abhalten darf, ihn dennoch zu den bedeutendsten italienischen Geigern des 19. Jahrhunderts zu rechnen.

Die 1867 zu Turin geborene Teresina Tua übte während der beiden letzten Dezennien des verflossenen Jahrhunderts eine unwiderstehliche Anziehungskraft auf die Konzertbesucher der mitteleuropäischen Hauptstädte aus. Diese beruhte einerseits auf ihrer anmutigen Erscheinung, zumal als Backfisch, andererseits auf ihrer leicht beschwingten, ungemein duftigen Wiedergabe von Kompositionen gefälliger Art. Indessen war ihr Können auch Stücken, die an die Technik der linken Hand recht erhebliche Anforderungen stellen, durchaus gewachsen. Sie besaß einen krystallklaren Ton, spielte sehr rein und ver-

jähriger Verwendung in der königl. Kapelle. Als diese jedoch 1806 aufgelöst wurde, wandte er sich nach Rußland, wo man ihn fast 20 Jahre lang als Solist und Dirigent zu fesseln wußte. Von 1824—1833 als Konzertmeister in Hannover angestellt, brachte er daselbst drei seiner Opern zur Aufführung, kehrte aber wieder nach Petersburg zurück, und zwar als Generalinspektor der kaiserl. Orchester. Nach seiner Pensionierung (1845) lebte er längere Zeit in Dresden, starb jedoch 1878 in Petersburg. Maurer war ein ungewöhnlich tüchtiger Violinist, der auch von Baillot, Rode und Spohr sehr geschätzt wurde. Daß aber letzterer — nach einer Angabe in Groves *Dictionary* — unsere Conzertante 1838 mit dem Autor, den Geigern Müller und Wich in Paris aus der Taufe gehoben habe, beruht auf einem Irrtum; denn Spohr ist seit dem Winter 1820/21 niemals wieder in der französischen Hauptstadt gewesen.

fügte über eine Bogenführung, die freilich geschmeidiger aussah als sie tatsächlich gewesen ist. Ihr hauptsächlichster Lehrer war L. Massart am Pariser Konservatorium, das ihr bei der Abgangsprüfung den ersten Preis im Violinspiel zuerkannte. Jetzt ist die ehedem so umjubelte Künstlerin mit dem in Rom lebenden Musikschriftsteller Grafen Franchi Verney verheiratet und läßt sich nur noch gelegentlich in Privatkreisen hören.

Unter den italienischen Geigern der Gegenwart verdient Enrico Polo aus mehrfachen Gründen besonders genannt zu werden. Er wurde 1868 zu Parma geboren und ging nach Absolvierung des Konservatoriums seiner Vaterstadt 1893 nach Berlin, um bei Joachim weiter zu studieren. Drei Jahre später treffen wir ihn als Violinlehrer am *Liceo musicale* und als Konzertmeister am königlichen Theater in Turin; seit 1903 ist er Professor am Mailänder Konservatorium und Anführer der Geigen in den Symphoniekonzerten der *Scala*, die von seinem Schwager Toscanini geleitet werden. Selber ein ganz vortrefflicher Geiger, erwarb er sich überdies große Verdienste um die Herausgabe alter Violinmusik und darf wohl der beste Quartettspieler genannt werden, den Italien heute besitzt. In letzterer Eigenschaft hat er sich besonders durch die Einbürgerung deutscher Kammermusik in weiteren Kreisen seines Vaterlandes einen geachteten Namen gemacht. Polo hat sich auch kompositorisch betätigt; indessen liegt der Nachdruck auf seinen didaktischen Arbeiten, unter denen ich wieder die mir zugeeigneten, bei Eulenburg in Leipzig erschienenen „12 technischen Studien" hervorheben möchte. Sie erweisen sich als ungemein fördernd für die linke Hand, müssen aber mit Vorsicht gebraucht werden, da sie körperlich sehr anstrengend sind.

Hat England schon von jeher nur sehr bescheidene Beiträge zur Entwicklung des Violinspiels geliefert, so sind sie, verglichen mit denen anderer Kulturländer, im 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart hinein geradezu verschwindend klein zu nennen. Der Wunsch zwar, große Virtuosen zu hören, ist jenseits des Kanals heute noch ebenso lebendig wie in früheren Zeiten; in Ermanglung einer ausreichenden Menge von einheimischen Kräften mußte man sich jedoch dazu bequemen, den Bedarf in der Hauptsache durch Heranziehung auswärtiger Künstler zu decken. Wie glänzend sich durch diese Notwendigkeit das musikalische Leben auf der Insel, besonders in London, zu Ausgang des 18. Jahrhunderts gestaltete und trotz Kontinentalsperre und ähnlicher Hindernisse auch fürderhin bestehen blieb, dürfte aus den vorausgegangenen Kapiteln noch in Erinnerung sein.

Aber nicht bloß Sänger und Virtuosen zogen in immer größeren Scharen nach dem Lande, das ihnen mehr Gewinn und Ruhm als die Heimat verhieß, sondern auch viele

Tonsetzer folgten dem von Joseph Haydn gegebenen Beispiel; so, um nur einige der berühmtesten anzuführen, Cherubini, Weber, Spohr, Rossini, Mendelssohn und Wagner. Zum Teil wurden sie zu ihren Reisen dadurch veranlaßt, daß das englische Publikum das Bedürfnis fühlte, jene Männer auch persönlich kennen zu lernen und womöglich dirigieren zu sehen, die mit ihren Werken so viel von sich reden machten. Das hatte schon 1813 zur Gründung der Londoner Philharmonischen Gesellschaft geführt, in deren Konzerten neben Gast- und Ehrendirigenten auch die größten Sterne am europäischen Kunsthimmel als Solisten auftraten. Mit diesen vermochten es die einheimischen Geiger um so weniger aufzunehmen, als England im 19. Jahrhundert keinen einzigen Künstler ersten Ranges auf unserem Instrument hervorgebracht hat. Seit der Gründung der *Royal Academy of Music* (März 1823), an der zeitweilig die bedeutendsten an der Themse lebenden Musiker lehrend wirkten – so war z. B. W. Sterndale-Bennett von 1866–1875 ihr Direktor –, hob sich zwar das Niveau der Leistungen, aber doch nicht in dem Maße, daß Albion der Hilfe des Auslandes hätte entraten können, ohne sein Musikleben empfindlich zu schädigen.

Einer der ersten Schüler an der *Royal Academy* war der 1811 zu Nottingham geborene Henry Gamble Blagrove, der seine Laufbahn als Wunderkind begann, dann Franz Cramer zum Lehrer hatte und sich 1833 noch nach Kassel begab, um seine Studien bei Spohr zum Abschluß zu bringen. In sein Vaterland zurückgekehrt, betätigte er sich häufig als Solist und Kammermusikspieler, wurde aber namentlich als *Leader* bei großen Orchesterkonzerten geschätzt. Er ist 1872 in London gestorben.

Neben ihm haben sich die Brüder Alfred und Henry Holmes hervorgetan. Ersterer wurde 1837, letzterer 1839 zu London geboren. Bis auf den ihnen vom Vater erteilten Anfangsunterricht können beide als Autodidakten im Violinspiel gelten; indessen gelang es ihnen bald, nicht nur in ihrer Heimat, sondern auch auf weiten Festlandsreisen reiche Lorbeeren durch den auf das Sorgfältigste ausgearbeiteten Vortrag von Geigenduetten zu ernten. 1864 trennten sie sich: während Alfred fürderhin Paris zu ständigem Aufenthalt wählte, dort ein Quartett gründete und mit ihm reiste, wandte sich Henry nach Skandinavien, von wo er nach mehrjähriger Abwesenheit wieder nach London zurückkehrte. Hier wirkte er mit großem Erfolg sowohl als Solist wie als Quartettspieler und wurde 1883 Lehrer am *Royal College*. Weiteres über seinen Lebensgang konnte ich nicht in Erfahrung bringen; dagegen ist Alfred bereits 1876 zu Paris aus dem Leben geschieden. Beide Brüder haben sich auch als Instrumentalkomponisten betätigt.

Gleichzeitig mit mir studierte um 1880 die sehr begabte Emily Shinner bei Joachim und entwickelte sich in der Folge zu einer der besten Geigerinnen jenseits des Kanals. Leider wurde

sie als Frau Liddel schon in verhältnismäßig jungen Jahren der Kunst entrissen.

Die bedeutendste englische Violinspielerin der Gegenwart ist aber entschieden May Harrison. 1890 in Indien geboren, wo der Vater britischer Kolonialoffizier war, wurde sie zunächst von Arbós in London, dann von Auer in Petersburg unterrichtet. Sie ist gleich ausgezeichnet im Vortrag klassischer wie moderner Kompositionen und dürfte auf beiden Gebieten kaum eine Nebenbuhlerin zu scheuen haben. –

Dänemark hat zwar im 17. Jahrhundert eine nicht zu unterschätzende Rolle in der Geschichte unseres Instruments gespielt, sie aber längere Zeit durchzuführen war auch damals schon nur mit Hilfe auswärtiger Kräfte möglich gewesen. Das geht besonders deutlich aus dem 1607/09 von Füllsack und Hildebrand zu Hamburg herausgegebenen Sammelwerk hervor. Denn wenn in ihm auch eine große Anzahl dänischer Hofkapellisten als Autoren vertreten sind, so weisen doch viele Namen auf fremden Ursprung hin. Nicht zum wenigsten lag es an der geographischen Lage des Landes und seinen politischen Verhältnissen – der König von Dänemark war ja lange auch deutscher Reichsfürst –, daß bei dem nötigen Zuzug von außerhalb deutsche Musiker das weitaus stärkste und wichtigste Kontingent stellten; wobei nur an Heinrich Schütz im 17., an Reinh. Keiser, Joh. P. Abraham Schulz, Naumann, Kuhlau, Ernst Friedr. Weyse (den Lehrer Gades) und Joh. Ernst Hartmann im 18. Jahrhundert gedacht zu werden braucht.

Während aber die drei zuerst genannten Künstler hauptsächlich Komponisten und Dirigenten waren, ist Hartmann, Vater bzw. Großvater der beiden Tonsetzer Emil Hartmann, in erster Linie Geiger gewesen. 1726 zu Glogau geboren, war er eine zeitlang Konzertmeister der holsteinischen Kapelle zu Plön, trat aber 1767 in dänische Dienste und ist 1793 zu Kopenhagen gestorben. Er soll ein sehr tüchtiger Violinspieler gewesen sein. Als viel bedeutender wird jedoch der 1757 in Kopenhagen geborene und 1835 auf seinem Landsitz zu Lyngby verstorbene Klaus Schall gerühmt. Er hat sich auf seinen weit ausgedehnten Konzertreisen durch den Vortrag eigener Kompositionen bekannt gemacht und wurde als Geiger von Viotti ebenso geschätzt wie von Cherubini als Tonsetzer. In die Heimat zurückgekehrt, trat er in die Hofkapelle ein, rückte in derselben 1762 zum Konzertmeister auf und wurde 1817 zum Musikdirektor ernannt. Bei seinen Landsleuten steht er als Komponist von 20 Balletten heute noch in hohem Ansehen. Von seinen vielen Schülern, die in ihrer Mehrzahl Anstellungen im dänischen Hoforchester fanden, wurde der 1806 zu Kopenhagen geborene Joh. Frederik Fröhlich 1835 sein Nachfolger im Konzertmeisteramt.

Ein hervorragender Geiger war auch Waldemar Tofte, den ich seiner Zeit in Berlin noch persönlich kennen gelernt und gehört habe. Er wurde 1832 in Kopenhagen geboren und empfing seine höhere Ausbildung teils bei Spohr in Kassel, teils bei Joachim in Hannover. 1863 zum Soloviolinisten der dänischen Hofkapelle ernannt, übertrug man ihm drei Jahre später auch noch das Amt eines Violinlehrers am Konservatorium seiner Vaterstadt, das er wohl bis zu seinem 1907 erfolgten Tode innehatte. Tofte gebot zwar über ein ansehnliches Können, indessen entbehrte sein Vortrag auch schon in jüngeren Jahren jener Zündkraft, die das Dargebotene erst zur wirklichen Kunstleistung stempelt.

Zu schönen Hoffnungen berechtigt die 1891 zu Kopenhagen geborene Gunna Storm-Breuning, welche, musikalisch und technisch gleich begabt, ganz das Zeug hätte, die bedeutendste Violinspielerin ihres Vaterlandes zu werden. Dieses Ziel zu erreichen, müßte sie allerdings den einst vorbildlichen Eigenschaften ihres Lehrers Marteau mehr als bisher nacheifern, d. h. sich einer stetigeren Tongebung befleißigen und sich von gewissen Eigenwilligkeiten beim Vortrag ernster Musik frei zu machen suchen. –

Von dem Einfluß, den Schweden nach der Beendigung des dreißigjährigen Krieges auf die Instrumentalmusik im allgemeinen und auf das Violinspiel im besonderen ausgeübt hat, ist schon gesprochen worden: die Regierungszeit der Königin Christine und das Wirken des Hofkapellmeisters Gustaf Düben bezeichnen seinen Höhepunkt. Wie aber Düben selbst von deutschen Vorfahren abstammte, beweisen auch die von ihm angelegten Sammelwerke, wie gleich den anderen nordischen Staaten auch Schweden seinen Bedarf an Musik nur mit Hilfe des Auslandes zu decken imstande gewesen ist. Dabei blieb es trotz der 1771 erfolgten Gründung einer königlichen Musikakademie in der Hauptsache bis tief ins 19. Jahrhundert hinein. Erst mit dem 1787 zu Stockholm geborenen Joh. Friedr. Berwald erhielten die Schweden einen Geiger, der auf seinen Konzertreisen auch in der Fremde Anerkennung fand. 1814 wurde er zum Konzertmeister, 1823 zum Hofkapellmeister ernannt und starb 1861 in seiner Vaterstadt. In der Komposition ein Schüler des Abts Vogler, der von 1786 bis 1799 königlicher Musikdirektor und Leiter einer „Tonschule" in Stockholm gewesen war, brachte Berwald schon als Elfjähriger eine von ihm geschaffene Symphonie zur Aufführung, der später noch viele andere Werke folgten. Im verflossenen Jahrzehnt hat Marteau den Versuch gemacht, eines seiner Violinkonzerte wieder in Aufnahme zu bringen.

Ein namhafter Geiger und begabter Tonsetzer war auch der 1866 zu Stockholm geborene und 1914 ebenda gestorbene Tor Aulin. Er hat seine Ausbildung bei Sauret und Ph. Scharwenka in Berlin empfangen und wirkte von 1889–1902 als Konzertmeister an der Hofoper seiner Geburtsstadt, seitdem als Leiter des „Stockholmer Musikvereins". Auch als Kammermusikspieler

soll er von hervorragender Tüchtigkeit gewesen sein. Die von ihm veröffentlichten drei Violinkonzerte verdienten mehr Beachtung als ihnen bisher zuteil ward.

Der bedeutendste Violinvirtuose, den Schweden heute besitzt, ist der 1877 in Sundsvall geborene Bror Olav Julius Ruthström. Nach Absolvierung des Stockholmer Konservatoriums kam er 1900 nach Berlin, nahm bei Burmester und dann bei mir Privatunterricht, bevor er die Hochschule bezog, auf der Joachim sein Hauptlehrer war. Von 1907–1909 wirkte er als Konzertmeister des Symphonie-Orchesters in Göteborg und ist seitdem Violinprofessor am Konservatorium zu Stockholm. Ruthström gehört zu jenen Künstlern, die nicht bloß das bewährte Alte schätzen, sondern auch den Lebenden ihr Recht angedeihen lassen. Im Besitz eines umfassenden technischen Könnens leistet er denn auch in der Wiedergabe neuerer Solokompositionen – Konzert für Violine allein von P. Ertel, Violinkonzert von K. Atterberg usw. – ebenso Vorzügliches wie im Vortrag moderner Kammermusik. –

Unter den wenigen Geigenkünstlern, die Norwegen ihre Heimat nennen, hat es nur einer, der 1810 zu Bergen geborene Ole Bornemann Bull, zur Weltberühmtheit gebracht. Im Violinspiel der Hauptsache nach Autodidakt, gelang es ihm durch Energie und Fleiß darin soweit vorzudringen, daß er 1829 den Entschluß fassen durfte, das bereits begonnene Universitätsstudium aufzugeben und sich ganz der Kunst zu widmen. Zunächst wandte er sich mit der Absicht, bei Spohr Unterricht zu nehmen, nach Kassel. Der deutsche Meister lehnte ihn jedoch mit der Begründung ab, daß es ihm ganz aussichtslos scheine, ein so bizzares Talent in geordnete Bahnen lenken zu können. Der Jüngling ließ sich aber nicht entmutigen: nachdem er Paganini einige Male gehört hatte und diesem auf seinen Triumphzügen bis nach Paris gefolgt war, stand sein Plan fest, in dessen Fußtapfen zu treten, also die spezifisch virtuose Richtung einzuschlagen. Nachdem er in den ersten Wochen seines Aufenthaltes in der französischen Hauptstadt seine Subsistenzmittel aufgebraucht und man ihm überdies seine Geige gestohlen hatte, sah er jedoch das gesteckte Ziel in so unerreichbare Ferne gerückt, daß er sich, um dem Verhungern zu entgehen, in einem Anfall von Schwermut in die Seine stürzte. Dieser Selbstmordversuch wurde ihm zur Schicksalswende. Aus den Fluten gezogen, glaubte eine vorübergehende reiche Dame in den Zügen des Geretteten gewisse Ähnlichkeiten mit denen ihres verstorbenen Sohnes zu entdecken, nahm ihn zu sich ins Haus und sorgte in so freigebiger Weise für seinen Unterhalt, daß Bull seine ehrgeizigen Pläne schließlich doch verwirklichen konnte. Nach mehreren Jahren eifrigsten Selbststudiums begannen seine Wanderfahrten durch den europäischen Kontinent, Algerien und Nordamerika. Mit Ruhm und Schätzen reich beladen kehrte er 1848 nach Bergen

zurück, um dort ein Nationaltheater zu gründen. Da er sich aber mit den Behörden seiner Vaterstadt auf die Dauer nicht vertrug, ging er 1852 abermals nach Amerika, wo er zugunsten einer von ihm geplanten Niederlassung für norwegische Auswanderer weite Ländereien in Pensylvanien erwerben wollte, dabei jedoch betrogen wurde und sein ganzes Vermögen einbüßte. Kurz entschlossen nahm er seine Konzertreisen durch beide Kontinente wieder auf und setzte sich dann als wohlhabender Mann auf seiner bei Bergen belegenen Villa Lysvén zur Ruhe. Dort hat ihn 1890 der Tod ereilt[1]).

Von zeitgenössischen Urteilen über Bulls Leistungen ist vor allem das von Spohr abgegebene belangreich. Er schrieb im Frühjahr 1838 an seinen Freund Speyer: „Ole Bull hat in diesen Tagen zwei Concerte im Theater gegeben und das Publikum sehr entzückt. Sein vollgriffiges Spiel und die Sicherheit der linken Hand sind bewunderungswürdig, er opfert aber, wie Paganini, seinen Kunststücken zu viel anderes des edlen Instruments. Sein Ton ist bei dem schwachen Bezug schlecht, und die A- und D-Saite kann er bei dem fast ganz flachen Stege nur in der unteren Lage und pianissimo gebrauchen. Dies giebt seinem Spiele, wenn er nicht seine Kunststücke loslassen kann, eine große Monotonie. Wir erfuhren dies bei zwei Mozartschen Quartetten, die er bei mir spielte. Er spielt übrigens mit vielem Gefühl, doch nicht mit gebildetem Geschmack."

Joachim wieder meldete Frau Schumann unter dem 12. Dezember 1860 aus Hannover: „. . . . Der Norweger interessiert mich wirklich mehr als ich dachte: er hat sein Instrument ganz merkwürdig in der Gewalt, einen sehr schönen Ton, und viel Leben. Freilich habe ich ihn nur im Zimmer Fragmente und sehr schöne kleine Norweg'sche Volkslieder einfachster Art spielen hören . . ." Drei Tage später trat Bull in einem von Joachim dirigierten Abonnementskonzert der königlichen Kapelle auf und erntete mit dem h-moll-Konzert von Paganini und einer eigenen *Polacca guerriera* solchen Beifall, daß er bald darauf noch ein Konzert gab. Diesem wohnte auch Joachims damaliger Diener Rabe bei, um mit eigenen Ohren zu prüfen, welche Bewandtnis es mit dem nordischen Virtuosen habe. Mit wichtiger Miene trat er am folgenden Morgen an Joachims Bett und sagte: „Herr Konzertdirektor, der Mann tut uns weiter keinen Abbruch," ein Ausspruch, der alsbald zum geflügelten Wort in den Künstlerkreisen an der Leine wurde (vgl. Bernh. Scholz, „Althannoversche Erinnerungen").

Joachim hat sich in seinen letzten Jahren mir gegenüber wiederholt über Ole Bull geäußert. Ich fasse seine Eindrücke kurz in die folgenden Sätze zusammen: „Er war in manchen

[1]) Vgl. „Ole Bull, der Geigerkönig" von Sarah E. Bull, der zweiten Frau des Künstlers, deutsch von V. Ottmann (Stuttgart 1886).

geigerischen Spezialitäten, so im Stakkato auf- und abwärts, im springenden Arpeggio über vier Saiten und im Pizzikieren mit der linken Hand geradezu vollendet zu nennen. Dann spielte er sehr rein und selbst die schwierigsten Gänge mit einwandfreier Sauberkeit. Von geradezu kindlicher Einfalt und Unbeholfenheit war er aber, wenn er sich klassischer Musik gegenübergestellt sah; er wußte damit absolut nichts anzufangen und hatte die abstrusesten Vorstellungen von ihrem Wesen. Dafür war er ein sehr liebenswürdiger Gesellschafter und verstand in der anregendsten Weise über alle möglichen Dinge zu plaudern. Ich mochte ihn gern leiden."

In seinem „J. S. Bach" hat Albert Schweitzer auf S. 362 der Wiedereinführung des flachen Steges zugunsten der Akkordik so eindringlich das Wort geredet, daß ich mich veranlaßt sah, dagegen entschiedene Verwahrung einzulegen[1]). Denn was in den Kompositionen, die sich Ole Bull für seine persönlichen Bedürfnisse auf den Leib geschrieben hat, die aber musikalisch völlig wertlos sind, angehen mag, ist bei allen anderen schon deshalb unzulässig, weil über der Ausführung von Drei- und Viertonharmonien die übrigen Faktoren der Violintechnik nicht vernachlässigt werden dürfen.

Ein tüchtiger Vertreter unseres Instruments war auch der 1840 zu Christiania geborene Joh. Severin Svendsen, der seine geigerische Ausbildung bei Ferd. David in Leipzig erhielt, wo er eine Zeit lang als Konzertmeister der „Euterpe" fungierte. 1872–1877 dirigierte er die Konzerte des „Musikvereins" in seiner Vaterstadt, unternahm dann weite Reisen und wurde 1883 Hofkapellmeister in Kopenhagen. Dort ist er 1911 gestorben. Svendsen darf als einer der namhaftesten Tonsetzer Skandinaviens angesprochen werden. Weshalb aber gerade über einem so unbedeutenden Stück wie der G-dur-Romanze op. 26 seine ungleich wertvolleren übrigen Werke, so namentlich das Streichoktett op. 3, fast völliger Vergessenheit anheimgefallen sind, gehört zu jenen seltsamen Erscheinungen, wie daß von den überaus zahlreichen Kompositionen des einst so hoch angesehenen Jos. Joachim Raff heute nur noch die — Cavatine gespielt wird.

Ein namhafter Geiger Norwegens ist ferner der um 1885 geborene Autodidakt Leif Halvorsen, der eine zeitlang dem Berliner philharmonischen Orchester angehörte nnd seit einigen Jahren in seiner Vaterstadt Christiania als Opern- und Oratoriendirigent in hohem Ansehen steht.

[1]) Bach-Jahrbuch 1920, S. 61.

XI. Hauptstück.

Das Violinspiel während des 19. Jahrhunderts in Frankreich, Belgien, Spanien und Polen.

Am besten gewinnen wir den Anschluß an die im 8. Hauptstück besprochenen Vertreter unseres Instruments, wenn wir mit den aus den Schulen von P. Baillot und R. Kreutzer hervorgegangenen Geigern beginnen; sind sie es doch gewesen, die fast das ganze 19. Jahrhundert hindurch dem französischen Violinspiel ihren Stempel aufgedrückt haben. Neben dem aus Versailles gebürtigen Guérin *puiné* (jüngeren Bruder des Violoncellisten Emanuel Guérin), der als ein gewandter Schüler Baillots lange Zeit dessen Vorbereiter am Pariser Konservatorium war, stoßen wir da gleich auf einen Künstler, der ein Menschenleben lang eine der Hauptkräfte im Musiktreiben der französischen Hauptstadt gewesen ist, auf den 1781 zu Mézières in den Ardennen geborenen François Antoine Habeneck. Er war der älteste von drei Söhnen eines aus Mannheim stammenden Musikers, der französische Militärdienste genommen hatte, zugleich aber ein tüchtiger Geigenlehrer gewesen sein muß; denn schon mit zehn Jahren vermochte François öffentlich aufzutreten. Aber erst 1802 ging sein Wunsch in Erfüllung, das Pariser Konservatorium zu beziehen, auf dem er Baillots Zögling wurde und 1804 den ersten Preis im Violinspiel davontrug. Nach vorübergehendem Wirken an der *Opéra comique* trat er in das Orchester der Großen Oper ein und wurde, nachdem R. Kreutzer dessen Leitung übernommen hatte, zum Konzertmeister ernannt.

Wie Fétis berichtet, hat sich Habeneck schon als Eleve des Konservatoriums durch sein Dirigiertalent so hervorgetan, daß man ihm die ständige Leitung der Schüleraufführungen anvertraute, bis 1815 mit dem Einmarsch der verbündeten Armeen die Anstalt geschlossen wurde. Bis zu ihrer Wiedereröffnung leitete er die *Concerts spirituels* der Großen Oper, an der er nach Kreutzers Abgang (1826) den Kapellmeisterposten erhielt und 20 Jahre lang verwaltete. Inzwischen war Habeneck auch mit dem Titel eines „Generalinspektors“ zum Violinprofessor am Konservatorium ernannt worden und als Dirigent an die Spitze der 1828

gegründeten *Concerts du Conservatoire* getreten, die ihm ihren Weltruf verdankten; nicht zum wenigsten deshalb, weil er in ihnen durch die sorgfältigste Darstellung der Beethovenschen Orchestermusik zum Durchbruch in Frankreich verhalf[1]). Der verdiente Mann ist 1849 in Paris gestorben.

Habenecks Kompositionen brauchen uns nicht zu beschäftigen, da sie durchweg veraltet sind. Dagegen hatte er ganz ungewöhnliche Erfolge als Lehrer zu verzeichnen: Alard, Deldevez, Léonard, Maurin, Prume, Sainton und viele andere nannten sich mit Stolz seine Schüler. Bevor wir uns diesen zuwenden, müssen wir aber noch einiger Künstler gedenken, die, wie Habeneck, ebenfalls aus der Schule Baillots hervorgegangen sind; nämlich des 1782 zu Béziers geborenen und 1849 gestorbenen Jacques Féréol Mazas und jenes Jean Baptiste Charles Dancla, der 1818 zu Bagnères de Bignore im südwestlichen Frankreich zur Welt kam, noch bis ins 20. Jahrhundert hinein öffentlich gespielt hat und erst 1907 in Tunis heimgegangen ist. Den beiden wären noch anzureihen der 1800 in Brüssel geborene und 1863 ebenda verstorbene Joseph Lamberts Meerts sowie Charles Auguste de Bériot (1802 zu Löwen geboren und 1870 in Brüssel gestorben), weil sie, wenn auch keine ausschließlichen Schüler Baillots, doch von ihm wesentlich beeinflußt worden sind.

Mazas machte nach Beendigung seiner Studien auf dem Pariser Konservatorium große Kunstreisen und erwarb sich namentlich durch seinen warmblütigen Ton und den häufigen Vortrag eines 1808 von Auber für ihn geschriebenen Violinkonzertes überall reiche Beifallsehren. Nachdem er eine Zeit lang Musiklehrer in Orléans gewesen war, vorübergehend auch als Soloviolinist am Theater des *Palais Royal* in Paris gewirkt hatte, folgte er 1837 einem Rufe als Direktor der städtischen Musikschule in Cambray, wo er bis 1841 zu verfolgen ist. Er muß ein ganz vorzüglicher Lehrer gewesen sein; denn neben vielen Geigenduos — manche auch mit Bratsche —, die in Liebhaberkreisen heute noch gern gespielt werden, verdanken wir ihm einige Unterrichtswerke, die zum eisernen Bestand der Violinliteratur gehören, so vor allem die Etuden op. 36.

Dancla, der bereits mit 19 Jahren Violinist an der komischen Oper war und dann zum Konzertmeister des Konservatorium-Orchesters aufstieg, erhielt 1857 eine Professur an seiner Alma mater, die er lange Zeit innegehabt hat. Sachverständige Beurteiler, die ihn noch in seinem besten Mannesalter hörten, rühmten neben der Fertigkeit auf dem Griffbrett namentlich seine gepflegte Bogentechnik. Von beiden Eigenschaften zeugen die *20 Etudes brillantes et caractéristiques* op. 73, welche vorgeschrittene Geiger heute noch gerne studieren. Außerdem hat Dancla aber noch eine Menge

[1]) Vgl. in Richard Wagners Schrift „Über das Dirigieren" die begeisterte Schilderung der 1839 in einem dieser Konzerte aufgeführten 9. Sinfonie unter Habeneck.

nützlicher Schulsachen geschrieben: so besonders die *Ecole du Mécanisme* op. 74 (in drei Serien) sowie eine beträchtliche Anzahl von Geigenduetten. Seine Kammermusik jedoch ist völlig ungenießbar geworden. Dagegen standen die Quartettabende, die er unter Mitwirkung seiner jüngeren Brüder Arnaud (Violoncell) und Leopold veranstaltete, seinerzeit in hohem Ansehen. Letzterer, 1823 geboren und 1895 als Professor am Pariser Konservatorium gestorben, sowie der 1862 zu Paris geborene Edouard Nadaud, welcher jetzt ebenfalls an dem genannten Institut lehrt und sich eines guten Rufes als Pädagoge erfreut, dürfen wohl als Danclas beste Schüler bezeichnet werden.

Joseph Lambert Meerts war zwar schon mit 16 Jahren als Zögling van der Plankens erster Violinist am Stadttheater von Antwerpen, ging aber später noch zu längerem Aufenthalt nach Paris, um sich bei Baillot, Habeneck und Lafont weiteren Rat zu holen. 1828 wurde er erster Geiger im Brüsseler städtischen Orchester, rückte 1832 zum Soloviolinisten auf und erhielt 1835 neben Bériot eine Professur am Konservatorium. Von seinen Schulwerken stehen namentlich die *12 Etudes pour Violon, considérées spécialement comme exercises du poignet* bei manchen Pädagogen heute noch in Ansehen. Weshalb, ist mir zeitlebens unerfindlich geblieben; denn wenn sie auch an und für sich recht gut zu gebrauchen sind, so doch nur für den, der durch systematische Anleitung bereits tüchtig vorgeschult ist, das heißt, die Mittel und Wege kennt, die zum schließlichen „Herauskriegen" der Meertsschen Übungen führen. Jean Baptiste Singelée (geboren 1812 in Brüssel, 1875 zu Ostende gestorben), der bekannte Verfasser zahlreicher Opernfantasien, die Liebhaber heute noch gerne spielen, wurde 1839 Meerts' Nachfolger als Soloviolinist am Brüsseler Theater.

Als der namhafteste Künstler aus der Schule von Meerts ist Hugo Heermann zu nennen, der, 1844 zu Heilbronn geboren, schon in frühem Knabenalter nach Brüssel ging, sich dort nach mehrjähriger Lehrzeit den ersten Preis am Konservatorium ergeigte und hierauf längere Zeit in Paris lebte. 1865 wurde er als Konzertmeister des Museumsorchesters nach Frankfurt a. M. geholt und 1878 ebenda als erster Violinlehrer am Hochschen Konservatorium angestellt. Gleichzeitig gründete er mit Fritz Bassermann, Naret-Koning und Hugo Becker ein Streichquartett, das sich Zeit seines Bestehens überall hohen Ansehens erfreute. 1906 übersiedelte er zu dreijährigem Aufenthalt nach Chikago – als Nachfolger Saurets am dortigen *Musical College* –, lebte dann vorübergehend in Berlin und wirkt seit 1911 als gesuchter Lehrer in Genf. Heermann ist einer der bedeutendsten unter den deutschen Geigern der Gegenwart. Sein auch im Auslande verbreiteter Ruf gründet sich auf eine große Herrschaft über das Griffbrett, einen schönen schlackenfreien Ton und bei Stücken, die ihm liegen, auch auf hervorragende Darstellungskunst.

Will man der Überlieferung trauen, was jedoch nicht immer ratsam ist, so wäre Charles de Bériot im Violinspiel als Autodidakt zu betrachten. Er soll sich sein technisches Können hauptsächlich auf Grund der Unterrichtsstunden erübt haben, denen auf dem Pariser Konservatorium beizuwohnen ihm Baillot auf Viottis Empfehlung hin erlaubt hatte. Sicher ist jedenfalls, daß letzterer sich für den jungen Künstler lebhaft interessierte, der alsbald auch beim Publikum der französischen Hauptstadt solchen Anklang fand, daß er bei der Rückkehr von einer Kunstfahrt durch England vom König der Niederlande zum Soloviolinisten seiner Privatkapelle ernannt wurde. Beim Ausbruch der Revolution (1830) seines Amtes ledig geworden, begab er sich in Gesellschaft der berühmten Sängerin Malibran-Garcia, die 1836 seine Gattin ward, auf Konzertreisen und teilte mit ihr überall deren phänomenale Triumphe. Als sie jedoch schon wenige Monate nach der Verheiratung starb, verfiel Bériot in so tiefe Schwermut, daß er sich erst 1840 wieder zu einer größeren Kunstfahrt durch Deutschland und Österreich entschließen konnte. Sie sollte allerdings auch seine letzte sein; denn nach erfolgter Heimkehr zum Professor am Konservatorium in Brüssel ernannt, hat er sich seitdem nur noch dem Lehrfach und der Komposition gewidmet. Ein Augenleiden zwang ihn, 1852 auch diese Tätigkeiten aufzugeben und sich ganz ins Privatleben zurückzuziehen. Der außerordentlich sympathische und beliebte Künstler ist 1870, schon seit einem Jahrzehnt völlig erblindet, zu Brüssel gestorben.

Bériot war ein sehr fleißiger und begabter Tonsetzer für unser Instrument. Von seiner Fruchtbarkeit zeugen zehn Konzerte, ein Dutzend *Airs variés*, ein halbes Hundert *Duos* in verschiedenen Besetzungsarten, eine Violinschule mit dem Anhang *Ecole transcendante du Violon* usw. Die für den öffentlichen Vortrag bestimmten Kompositionen haben sich zu Lebzeiten ihres Autors außerordentlicher Beliebtheit und Verbreitung erfreut; ja, manche konnte man selbst zu Ausgang des verflossenen Jahrhunderts noch öfters im Konzertsaal hören. Das lag an ihrer „Dankbarkeit", die sich in sinnfälliger Thematik, leicht eingänglicher Melodik, vor allem aber in einer erstaunlich geschickten Aufmachung des Passagenwerks kundgab. Bériot wußte eben vortrefflich aus dem Wesen des Instruments heraus zu schreiben und kannte dessen Hilfsquellen so genau, daß selbst Geiger mittleren Ranges imstande sind, seine Sachen bei entsprechendem Aufwand von Zeit und Mühe leidlich wiederzugeben. Freilich, in der Regel bleiben ihnen jene Mittel doch versagt, womit der Autor selber auf die Zeitgenossen wirkte, nämlich sein wundervoller Ton, seine bestrickende Kantilene[1]) und nicht zuletzt der Witz

[1]) So schreibt Heine in seinem Pariser Musikbericht von 1841: „... Ich kann mich manchmal der Vorstellung nicht erwehren, als säße in Bériots Geige die Seele seiner verstorbenen Gattin und sänge. Nur Ernst, der poesiereiche Böhme, weiß seinem Instrument so schmelzende, so verblutend süße Klagetöne zu entlocken."

und die geschmackvolle Eleganz, die seinem Spiel zu eigen waren. Einerseits der bescheidene musikalische Gehalt und gewisse nicht wegzuleugnende Plattheiten im Verlauf seiner Vortragsstücke, andrerseits die gänzlich veränderte Geschmacksrichtung unsrer Zeit haben es mit sich gebracht, daß heute ernsthaft nur noch der Pädagoge de Bériot Geltung hat, und zwar neben seiner vorzüglichen Violinschule hauptsächlich vermöge der 60 Etuden seiner *Ecole transcendante*. Sie sind zum größten Teil ganz meisterlich erdacht und können höherstrebenden Violinspielern nicht warm genug empfohlen werden. Die ihnen vorausgeschickten phrasenreichen und nichtssagenden Texte brauchen den Kunstjünger ebensowenig zu stören wie die in der *Méthode* abgedruckten, welche sich auf Gefühl, Stil und Ausdruck beziehen. Dergleichen bildet die Achillesferse aller franko-belgischen Violinschulen.

Bériot ist einer der erfolgreichsten Lehrer des 19. Jahrhunderts gewesen; unter seinen Schülern seien vor allen genannt: Henry Vieuxtemps, Joseph Walter, Johann Christoph Lauterbach und Jesus Monasterio.

Henry Vieuxtemps wurde 1820 als Sohn eines zu Verviers in Belgien lebenden Tuchscherers geboren, der ihm, da er zugleich Tanzgeiger war, auch den ersten Violinunterricht erteilte. Dann vertraute er ihn zu weiterer Erziehung einem gewissen Lecloux-Dejonc an, der ihn so rasch förderte, daß er schon 1827 öffentlich auftreten konnte, und zwar spielte er in der Grétry-Gesellschaft zu Lüttich ein Rodesches Konzert und mit seinem Lehrer die Konzertante von Kreutzer für zwei Violinen. Bald darauf hörte ihn Bériot, bewog ihn zur Übersiedlung nach Brüssel und unterrichtete ihn dort in der liebevollsten Weise bis zum Antritt seiner eigenen, mit der Malibran unternommenen Konzerttournee, stellte aber den damals Zehnjährigen vorher noch den Parisern vor. Er hat seitdem, von einigen Ratschlägen abgesehen, die ihm Mayseder in Wien und Molique in Stuttgart erteilten, keine Geigenstunden mehr genommen, sondern sich durchaus selbständig zu einem der größten Violinkünstler des 19. Jahrhunderts aufgeschwungen. Seine bereits 1833 begonnenen Konzertreisen führten ihn nicht bloß durch fast alle Länder des europäischen Kontinents, sondern dreimal auch nach Amerika. Verhältnismäßig am längsten hielt er sich in Rußland auf, wo ihn Kaiser Nikolaus zum Soloviolinisten ernannte und mehrere Jahre an Petersburg zu fesseln wußte. Dann reiste er wieder, sich zwischendurch nur in Paris oder auf seiner bei Frankfurt a. M. belegenen Villa „Drei Eichenhain“ hier und da eine mehrmonatliche Erholungsruhe gönnend, bis er 1871 die Violinprofessur am Brüsseler Konservatorium übernahm. Leider vermochte er sie nur kurze Zeit wahrzunehmen; denn 1873 traf ihn ein linksseitiger Schlaganfall, dessen Folgen ihn schließlich zwangen, seine Lehrtätigkeit einzustellen und 1879 seinen Abschied zu nehmen. Nach vorübergehendem Aufenthalt in Paris siedelte er dann in das von

seinem Schwiegersohn zu Mustapha bei Algier errichtete Sanatorium über, wo er 1881 die Augen geschlossen hat.

Vieuxtemps' Erfolge waren auf zwei sich ergänzende Kraftquellen gegründet: seine glänzende, alle geigerischen Schwierigkeiten mit spielender Leichtigkeit meisternde Virtuosität und merkwürdig frühreife tonsetzerische Begabung. Betreffs der letzteren ist darauf hinzuweisen, daß er eines seiner namhaftesten Stücke, das E-dur-Konzert op. 10, schon als Zwanzigjähriger vollendet hatte, und daß ihm in ganz kurzen Zeitabständen noch mehrerer jener Würfe gelangen, die ihm eine Ausnahmestellung unter den Berufsgenossen in mancher Hinsicht bis auf den heutigen Tag gesichert haben. Neben dem stets äußerst dankbar gehaltenen Solopart in seinen für den öffentlichen Vortrag bestimmten Werken hat besonders die pomphafte Art, mit der die Orchestereinleitungen und Zwischenspiele instrumentiert sind, seiner Zeit berechtigtes Aufsehen erregt. Selbst ein Berlioz fand es nicht unter seiner Würde, vor ihnen in bewundernder Anerkennung den Hut zu lüften. Liegt nun auch der Nachdruck im Schaffen dieses wohl bedeutendsten Vertreters der franko-belgischen Geigerschule zweifellos auf seinen Werken mit Orchester- oder Klavierbegleitung, deren manche bei virtuoser Ausführung selbst in unserer blasierten Gegenwart noch Begeisterungsstürme auszulösen imstande sind, so dürfen darüber doch seine in didaktische Formen gekleideten Arbeiten nicht vergessen werden; am wenigsten die sechs Konzertetüden op. 16 für Violine allein, die zu den geistvollsten und elegantesten gehören, die wir überhaupt besitzen.

Wie Joachim seine Vertrautheit mit der Spielweise Louis Spohrs hauptsächlich auf den Umstand zurückzuführen pflegte, daß August Kömpel, der allgemein als der beste Schüler des Kasseler Meisters galt, jahrelang sein Pultgenosse in der hannöverschen Kapelle war und viel mit ihm musizierte[1]), so habe ich während meiner Studienzeit auf der Berliner Hochschule in nahen freundschaftlichen Beziehungen zu einigen Kameraden gestanden, die vorher auf dem Brüsseler Konservatorium von Vieuxtemps unterrichtet worden waren. Allein nicht nur ihnen verdanke ich meine Kenntnisse von der Art des letzteren, sondern vor allem dem oftmaligen Hören Eugène Ysaye's, der zur Zeit seiner Konzertmeisterschaft im Berliner Bilseorchester (bis 1881) auf dem Zenith seiner Virtuosität stand und besonders die Kompositionen von Vieuxtemps und Wieniawski in geradezu hinreißender Weise zur Wiedergabe brachte[2]). Dieser zweifellos am genialischsten ver-

[1]) Vgl. u. a. Spohrs Brief an Joachim vom 24. Januar 1859 (Briefe von und an J. II S. 50).

[2]) Zum ersten Male hörte ich ihn während eines Besuches, den er bei seiner Ankunft in Berlin Joachim abstattete. Er war von seinem damals erst 16jährigen Amtsgenossen bei Bilse, meinem Landsmann Krežma begleitet. Auf Joachims Aufforderung, ihm etwas vorzuspielen, wiewohl er erst nach

anlagte belgische Geiger der Gegenwart wurde 1858 zu Lüttich geboren, erhielt von seinem Vater die ersten Violinstunden, bezog dann das Konservatorium seiner Geburtsstadt und wandte sich schließlich nach Brüssel, um dort seine Studien bei Vieuxtemps und Wieniawski zu vollenden. Nach Aufgabe seiner Berliner Stellung unternahm er weit ausgedehnte Kunstfahrten, war von 1886—1897 erster Violinlehrer am Konservatorium zu Brüssel, wo er ein Streichquartett ins Leben rief und 1894 eine von ihm geleitete Orchestergesellschaft gründete. Sei es nun, daß Ysaye seitdem nicht mehr das gleiche Interesse für sein ehedem so herrlich gemeistertes Instrument aufbringt, es ihm an Muße gebricht, es mit derselben Hingabe wie früher zupflegen, oder die körperlichen Kräfte nachlassen, genug, schon seit Beginn des Jahrhunderts ist trotz der Zunahme an äußerlicher Berühmtheit ein solcher Rückgang in seinen geigerischen Leistungen wahrzunehmen, daß selbst die begeistertsten Verehrer des Künstlers darüber nachgerade stutzig geworden sind. Dahin ist nicht bloß sein einst so blühender Ton, sondern auch jener rhythmische Schwung, mit denen er früher selbst die phlegmatischsten Zuhörer zu elektrisieren verstand. Am bedenklichsten aber stimmt der Eigenwille, mit dem er sich zuweilen an anerkannten Meisterwerken vergreift. So hielt er es, um nur ein Beispiel zu nennen, für angebracht, in einem Konzert, das er um 1908 in der Berliner Philharmonie gab, den mit *Allegro moderato* überschriebenen 1. Satz des Bruchschen g-moll-Konzerts von Anfang bis zu Ende durchaus Andante sostenuto vorzutragen. Das kommt auf eine Verhöhnung der Absichten des Komponisten heraus, der ganz sicher lauten Protest erhoben hätte, wenn er anwesend gewesen wäre. Einige Mitglieder des philharmonischen Orchesters äußerten sich denn auch kopfschüttelnd dahin, daß ihnen kaum jemals eine Aufgabe so schwer gefallen wäre wie die, ein von ihnen hunderte von Malen im vorgeschriebenen Zeitmaß begleitetes Stück plötzlich fast doppelt so langsam spielen zu müssen.

---

den Noten für die in Aussicht gestellten Stücke suchen müsse, meinte Ysaye, die wären gar nicht nötig, da Krežma alles auf dem Klavier auswendig begleiten könne, nahm eine von Joachims Stradivarigeigen zur Hand und trug zuerst die *Fantasia appassionata* von Vieuxtemps, dann Wieniawskis d-moll-Konzert so vollendet vor, daß Joachim von den Leistungen der beiden jungen Künstler ebenso verblüfft wie begeistert war. Er nahm denn auch seine Schüler schon in den nächsten Tagen nach der Charlottenburger „Flora“ mit, wo damals die Bilsesche Kapelle in den Sommermonaten konzertierte, um „die zwei famosen Kerle“ auch mit Orchester zu hören und ihnen seine Bewunderung auszusprechen. Besagter Krežma, ein Schüler Heislers am Wiener Konservatorium, war übrigens einer der begabtesten Violinvirtuosen, denen ich begegnet bin. Leider ist er, noch nicht 20 Jahre alt, auf tragische Weise ums Leben gekommen: während er im Frankfurter Palmengarten in einem Bilse-Konzert das „Papageno-Rondo“ von Ernst spielte, hatte sich eine Wespe mit solcher Wucht in den Hörgang seines linken Ohres eingebohrt, daß er schon nach wenigen Stunden unter Qualen verschied. Ein nicht abzusehender Verlust für die musikalische Welt!

Unter den Schülern Bériots haben es auch zwei Deutsche zu Rang und Ansehen in der Musikwelt gebracht; erstlich der 1831 zu Neuburg a. d. Donau geborene Josef Walter, welcher nach Absolvierung der Münchener Musikschule einige Zeit bei Spohr in Kassel studierte, dann aber auch noch der Unterweisung Bériots in Brüssel teilhaft ward. Nach vorübergehenden Anstellungen in den Hofkapellen von Wien und Hannover wurde er 1859 zum Konzertmeister und ersten Violinlehrer am Konservatorium in München ernannt, wo er 1875 gestorben ist. Er sowohl wie sein jüngerer, 1847 zu München geborener Bruder Benno Walter, der in der Hauptsache Josefs Schüler war und auch sein Nachfolger wurde, sind vorzügliche Quartettspieler gewesen, und Benno hat sich in früheren Jahren besonders durch die meisterhafte Wiedergabe Spohrscher Konzerte hervorgetan.

Eine der Walterschen ähnliche Laufbahn war auch seinem Landsmann Johann Christoph Lauterbach beschieden, der 1832 zu Kulmbach geboren wurde, in Würzburg eine private Musikschule besuchte, sich dann aber zu Bériot begab und einige Zeit als dessen Hilfslehrer am Brüsseler Konservatorium tätig war. 1853 als königlicher Konzertmeister und Violinlehrer nach München berufen, vertauschte er 1861 diesen Posten mit einem gleichartigen in Dresden, bis er 1889 in den Ruhestand trat. Er ist hochbetagt erst während des Weltkrieges gestorben. Lauterbach war ein sehr gewandter Geiger, besaß einen schönen warmen Ton und trug ernste Kompositionen ebensogut vor wie elegante Solostücke.

Ein weiterer Zögling Bériots war der Spanier Jesus de Monasterio, der 1836 zu Potes in der Provinz Santander geboren wurde und dort 1903 auf seiner Besitzung Casar de Periego gestorben ist. Er ließ schon in früher Kindheit eine solche geigerische Begabung erkennen, daß ihn 1849 ein reicher Kunstmäzen nach Brüssel brachte, wo er mehrere Jahre bei Bériot studierte und sich mit dessen Spielweise so vertraut machte, daß ihm 1862 das Brüsseler Konservatorium die Nachfolgerschaft seines ehemaligen Lehrers anbot. Indessen zog er es vor, zunächst auf Konzertreisen zu gehen — im März 1862 hat er mit großem Erfolg auch im Leipziger Gewandhaus gespielt — und sich dann für immer in seiner Heimat niederzulassen, wo er alsbald zum Soloviolinisten der königlichen Kapelle und Lehrer am Madrider Konservatorium ernannt wurde. Besondere Verdienste hat er sich um die Einführung der klassischen Kammermusik in Spanien erworben. Im Winter 1883/84 habe ich dort u. a. das Mozartsche g-moll-Quintett von ihm in einer zwar durchaus italienisch anmutenden, sonst aber ganz hinreißenden Weise vortragen hören; namentlich hatten es mir sein schöner Ton und seine geschmeidige Bogenführung angetan. Wir verdanken Monasterio, der 1894 den Direktorposten am Madrider Konservatorium erhielt, in seinen *20 Etudes artistiques de Concert* (*février* 1878)

überdies das eleganteste und musikalischste Studienwerk, das im letzten Jahrfünfzig für unser Instrument geschrieben worden ist, und gleich die Melodie der ersten Nummer erfreut sich im Vaterlande des Komponisten solcher Volkstümlichkeit, daß man sie dort in allen möglichen Besetzungen, ja selbst für Orchester zu hören bekommt.

In diesem Zusammenhang muß auch der 1852 zu Dun le Roi (Departement Cher) geborene Emile Sauret genannt werden, der zuerst Schüler des Pariser, dann des Brüsseler Konservatoriums war und, wie mich ältere Kollegen versicherten, in seiner Art der Violinbehandlung ein Mittelglied zwischen Bériot und Vieuxtemps darstellte. Er unternahm schon seit 1866 Konzertreisen durch aller Herren Länder und erregte namentlich durch den schmissigen Vortrag Ernstscher Kompositionen überall berechtigtes Aufsehen, wie er denn überhaupt eine der blendendsten Virtuosenerscheinungen der letztvergangenen Epoche gewesen ist. Von 1880–1891 war er Geigenlehrer am Sternschen Konservatorium zu Berlin, dann zwei Jahre in gleicher Eigenschaft am Londoner *Royal College*; hierauf begab er sich nach Amerika, wo er bis 1906 am Konservatorium in Chikago lehrte. Wieder nach Europa zurückgekehrt, lebte er vorübergehend in Genf und Berlin und übersiedelte 1908 nach London, wo er 1920 gestorben ist. Sauret, mit dem ich in jüngeren Jahren des öfteren Quartett gespielt habe, war nicht nur ein ausgezeichneter Geiger, sondern auch ein ganz vortrefflicher Musiker. Letzteres bezeugt eine stattliche Reihe von ihm für den Konzertgebrauch geschriebener Werke. Den Nachdruck möchte ich aber auf die bei Simrock erschienenen *Vingtquatre Caprices pour le Violon* (op. 64) legen, die ihm für immer einen Ehrenplatz unter den didaktischen Tonsetzern für unser Instrument sichern. Eine hervorragende Arbeit ist auch seine *Suite pour un Violon seul* (op. 68), die er H. Marteau gewidmet hat.

Unseres Ausgangspunktes Habeneck eingedenk, stoßen wir da zunächst auf den von ihm ausgebildeten Prosper Phil. Sainton, der 1813 in Toulouse zur Welt kam. Nach weit ausgedehnten Konzertreisen wirkte er von 1840–1844 als Violinlehrer an der Musikschule seiner Geburtsstadt und seitdem als Professor an der *Royal Academy* und Konzertmeister an der königlichen Oper in London, wo er 1890 gestorben ist. Sainton muß in jüngeren Jahren ein bedeutender Techniker gewesen sein, denn für ihn hat Ernst die zweite seiner „mehrstimmigen Studien" geschrieben, die an das Akkordspiel höchste Anforderungen stellt.

Wir kommen nun zu dem schon so oft als Herausgeber alter Geigenmusik – *Les maîtres classiques du Violon* – genannten und gerühmten Delphin Alard, dessen Wiege 1815 zu Bayonne stand. Er kam als Zwölfjähriger nach Paris, um bei Habeneck zu studieren. Nachdem er sich sowohl an der Seine wie im Ausland einen Namen als glänzender und geschmackvoller Virtuos

erworben, erhielt er 1843 Baillots Professur am Konservatorium, die er über dreißig Jahre innehatte, und wurde überdies 1858 zum Soloviolinisten der kaiserlichen Kapelle ernannt. Dann zog er sich ins Privatleben zurück und ist 1888 in Paris verschieden.

Alard hat eine große Anzahl von Geigenkompositionen gefälliger Art geschrieben, deren manche selbst heute noch in Liebhaberkreisen gerne gespielt und gehört werden. Das bedeutendste Werk ist aber seine Violinschule; sie zählt zu den besten, die wir besitzen. Über ihr dürfen jedoch auch die sechs Etuden op. 2 nicht vergessen werden, die ihn, wenn er sie selber einwandsfrei zu spielen vermocht hat, zu einem der größten Geiger des 19. Jahrhunderts stempeln. Unter seinen vielen Zöglingen seien vor allen Jules Auguste Garcin und Pablo Martin Meliton Sarasate y Navascues genannt.

Ersterer, 1830 zu Bourges geboren und 1896 in Paris gestorben, trat nach Beendigung seiner Lehrzeit ins Orchester der großen Oper ein, zu dessen Soloviolinisten er 1871 aufrückte. Zehn Jahre später wurde er zweiter Dirigent der Konservatoriumskonzerte, die er von 1885–1892 als erster selbständig leitete. Garcin war ein hervorragender Geiger ernster Richtung und erfreute sich auch als Lehrer – seit 1875 am Konservatorium – hohen Ansehens. Von ihm rührt die beste französische Ausgabe der Bachschen Sonaten und Partiten für Violine allein her.

Pablo de Sarasate wurde 1844 zu Pamplona geboren. Er war ein Wunderkind, das sich schon im Alter von zehn Jahren am Madrider Hofe und in öffentlichen Konzerten hören lassen konnte. 1856 bezog er das Pariser Konservatorium, an dem er mehrere Jahre unter Alards Leitung studierte. Dann unternahm er weitausgedehnte Kunstfahrten im Orient und in den beiden Hälften von Amerika, welch letztere ihm ein musikliebender und sprachenkundiger, damals in Mexiko ansässiger Kaufmann, Otto Goldschmidt aus Frankfurt a. M. arrangierte. Da sie reichen Gewinn brachten, machte er ihn nicht nur zu seinem Impresario auf Lebenszeit, sondern auch zum ständigen Klavierbegleiter für Zugabestücke, die nicht auf dem Programm standen, aber sehr oft – zumal in späteren Jahren – den weitaus interessantesten Teil seiner Konzerte bildeten. Mit Schätzen reich beladen wie seinerzeit Ole Bull, kehrte er zu Anfang der 70er Jahre nach Paris zurück, von wo aus seine europäischen Triumphzüge begannen. Als Sarasate noch auf der vollen Höhe seiner Virtuosität stand, entfesselte er an manchen Orten einen Begeisterungstaumel, der lebhaft an Paganini gemahnte. Aber nicht nur das große Publikum wußte er mit seinem Spiel zu bezaubern, sondern auch die ernsthaftesten Musiker, was schon daraus hervorgeht, daß ihm viele der besten Vortragsstücke im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts gewidmet wurden; so Bruchs zweites Konzert und die schottische Fantasie, Joachims Variationen, die *Sinfonie*

Espagnole von Lalo, das *Rondo capriccioso* und das dritte Konzert (h-moll) von Saint-Saëns sowie das zweite Konzert von Wieniawski. Das ist eine stattliche Reihe, die an Zahl und Bedeutung nur noch von den Werken übertroffen wird, die im Hinblick auf Joachims Darstellungskunst entstanden sind. Sarasate, der noch in seinen letzten Lebensjahren öffentlich spielte, ist als ein sehr wohlhabender Mann 1908 in Biarritz gestorben. Zu seinem Ruhm sei gesagt, daß er den größten Teil seines Vermögens künstlerischen und wohltätigen Stiftungen vermacht hat.

Auf die Frage nun, durch welche Mittel *Don Pablo* so große Wirkungen ausübte, ist zunächst zu antworten: durch seinen Ton, der von einem nicht zu überbietenden Wohllaut – man kann hier wirklich „Süße" sagen – und einer ätherischen Schlackenfreiheit war, die jedesmal, wenn er zu spielen begann, geradezu verblüffend wirkte. Ich lege absichtlich den Nachdruck auf das Wort „begann"; denn leider war seine Tongebung in so geringem Maße wandlungsfähig, daß sie trotz ihrer Schönheit an sich schon nach wenigen Minuten einschläfernd wirkte wie ewiger Sonnenschein in der Natur. Der rein sinnliche Klang war ihm eben das Höchste, und hunderte von Malen habe ich ihn selber sagen hören, daß er diesem alles andre opfere. Der zweite Faktor, der Sarasates Erfolge bestimmte, war die unglaubliche Leichtigkeit, mit der er seine immense Technik handhabte. Er intonierte nahezu unfehlbar rein und überwand auch die größten Schwierigkeiten mit einer spielerischen Grazie, als ob alles sich von selbst verstünde und nur dazu da wäre, um von ihm aus dem Ärmel geschüttelt zu werden. Ein tieferes Eingehen in den musikalischen Gehalt der von ihm vorgetragenen Werke war ihm freilich versagt, er wußte im Grunde oft gar nicht, was damit eigentlich gemeint war. Als Sarasate, mit dem ich während meiner Studienzeit auf der Hochschule bekannt wurde und auch später in regem Verkehr stand, zu Anfang der 80er Jahre das Konzert von Beethoven zum erstenmal in Berlin gespielt hatte, faßte E. E. Taubert sein Urteil über diese ihn wenig befriedigende Leistung in der „Post" dahin zusammen, daß sie geradezu zu einem Hymnus auf Joachim herausfordere. Wütend darüber, rief mir Sarasate, als wir tags darauf beim Wein saßen, auf französisch zu: „Natürlich, in Deutschland glaubt man eben, daß, wer das Konzert von Beethoven spielt, dabei ebenso schwitzen müsse wie Ihr dicker Lehrer!" Um ihn von dem Gegenstand seines Unmutes abzuziehen, wies ich darauf hin, wie peinlich es mich berührte, daß selbst ein so kultiviertes wie das Berliner Publikum sich habe hinreißen lassen, nach dem ersten Solo mit lärmendem Beifall das wundervolle Tutti zu ersticken. Darauf fuhr er mich an: „Mensch, reden Sie doch keinen solchen Unsinn! Die Zwischenspiele des Orchesters sind doch nur dazu da, um dem Solisten Gelegenheit zum Ausruhen und dem Publikum das Zeichen zum Applaus zu geben!"

Und als er an meinem Kopfschütteln merkte, daß ich seiner kindlichen Auffassung verständnislos gegenüberstand, eiferte er weiter: „Lassen Sie mich zufrieden mit Ihren symphonischen Werken, zu denen Sie ja wohl auch das Konzert von Brahms zählen werden! Ich will gar nicht leugnen, daß das an sich ganz gute Musik ist; aber halten Sie mich für so geschmacklos, daß ich mich auf das Podium stelle, um mit der Geige in der Hand zuzuhören, wie im Adagio die Oboe dem Publikum die einzige Melodie des ganzen Stückes vorspielt?“

Wenn Sarasate sich längere Zeit in Berlin aufhielt, pflegte er meine spanischen Freunde und Studiengenossen E. F. Arbós (Violine), Augustin Rubio (Cello) und mich an Sonntag-Nachmittagen öfters zum Quartettspiel im Hôtel Kaiserhof einzuladen, wobei er selbstverständlich den ersten Violinpart ausführte, während Arbós und ich in der zweiten Geige und Bratsche abwechselten. Neben dem Beethovenschen op. 59 waren die Quartette von Schumann und Brahms seine Lieblinge, und in der Regel wurde je einer von den drei Meistern gespielt. Da war es nun für mich außerordentlich lehrreich zu beobachten, welche Sorgfalt er daran wandte, alle durch Zeichen fixierbaren Vorschriften auf das gewissenhafteste zu erfüllen und uns zu exaktem Zusammenspiel anzuhalten. Natürlich klang alles wunderschön; da er aber nicht zwischen den Zeilen zu lesen verstand, keine Ahnung von der „Modifikation des Zeitmaßes“ hatte[1]) und ihm die Gabe des plastischen Gestaltens versagt war, so blieb doch nur der tote Buchstabe übrig, d. h. die Langeweile. Er aber mit seiner kindlichen Frohnatur und bestrickenden Liebenswürdigkeit war beseligt von den Herrlichkeiten der deutschen Kammermusik!

Wie sein Lehrer Alard hat auch Sarasate eine ziemliche Anzahl von Geigenkompositionen gefälliger Art geschrieben, von denen besonders die „Zigeunerweisen“, eine Faustphantasie und *Le Chant du Rossignol* seine Spielweise vortrefflich widerspiegeln. Die wertvollsten Sachen sind aber doch wohl ein Dutzend Hefte „Spanischer Tänze“, von denen er die ersten vier Joachim, Frau Norman-Neruda, H. Heermann und L. Auer gewidmet hat. Sie stellen zwar zum Teil nur Transskriptionen volkstümlicher Melodien und Reigen aus Zarzuelas dar, sind aber so geschickt und dankbar gesetzt, daß man sich wundern muß, ihnen auf den Programmen unserer Virtuosen nur noch selten zu begegnen.

Noch ein anderer spanischer Geiger, der 1883 zu Barcelona geborene Joan Manén erfreut sich seit mehreren Jahren großer Beliebtheit. Von seinem Vater und dem Alard-Schüler Clement Ibarguren im Violinspiel erzogen, gewann er als Jüngling das Interesse seines Landsmanns Sarasate hauptsächlich durch

[1]) Vgl. R. Wagners Ausführungen in seiner Schrift „Über das Dirigieren“.

seine schöpferische Begabung. Diese betätigte er denn auch in einer Reihe von Kompositionen für Orchester, für Kammermusik und die Violine als Soloinstrument, besonders aber in mehreren Opern, die in Dresden und Frankfurt a. M. mit Erfolg aufgeführt worden sind. Als Geiger verfügt Manén zwar über ein großes technisches Können, sein Vortrag entbehrt jedoch der inneren Wärme.

Indem wir abermals zu Habenecks direkten Schülern zurückkehren, begegnet uns als Zweitältester der 1816 zu Stavelot in Belgien geborene und 1849 ebenda gestorbene François Prume. Er begann seine Laufbahn als Wunderkind schon mit sieben Jahren, indem er das bekannte a-moll-Konzert von Rode öffentlich spielte, bezog dann das 1827 gegründete Konservatorium in Lüttich und in der Folge das zu Paris, wo er mehrere Jahre Habenecks Unterricht genoß. Bereits mit 17 Jahren als Lehrer am Lütticher Konservatorium angestellt, wurde er häufig zu Reisen beurlaubt, die ihn durch halb Europa führten, überall reiche Beifallsehren einheimsend, obwohl er einer etwas oberflächlichen Geschmacksrichtung huldigte. Von seinen Kompositionen wurde eine *Mélancholie* für Violine und Orchester (op. 1), deren Solopart in der Hauptsache auf der sogenannten Tremolo-Strichart beruht, ehedem viel gespielt. Berlioz hat das Stück mit den Worten verspottet: „Diese Melancholie ist nichts als die Lust am Traurigsein."

Prume hat mehrere seiner Zöglinge zu tüchtigen Geigern herangebildet; so Joseph Dupont (1821 zu Lüttich geboren, 1861 daselbst gestorben) und Jacques Dupuis (1830 zu Lüttich geboren, 1870 ebenda verschieden). Beide wurden schon in jungen Jahren als Lehrer am Konservatorium ihrer Vaterstadt angestellt, unternahmen aber auch von Zeit zu Zeit Kunstausflüge, so namentlich Dupuis, der sich durch die vollendete Wiedergabe des E-dur-Konzerts von Vieuxtemps auszeichnete, das er u. a. im März 1856 unter Joachims Direktion in Hannover spielte. Er besaß ein vorzügliches Staccato, große Fertigkeit in der linken Hand und war auch sonst ein Mann von ernsten Kunstanschauungen.

Der 1817 zu Paris geborene und 1897 daselbst heimgegangene Edouard Ernest Marie Deldevez soll in jüngeren Jahren ein stattlicher Geiger gewesen sein, betätigte sich aber später hauptsächlich als Komponist und Dirigent: er leitete lange Zeit die Konservatoriumskonzerte und war seit 1859 zweiter, seit 1873 erster Kapellmeister an der Großen Oper, bis er 1885 in den Ruhestand trat. Für unseren besonderen Gegenstand hat er eine ähnliche, wenn auch nicht ganz so große Bedeutung wie einst Cartier, indem er unter dem Titel *Oeuvres des Violinistes célèbres* in vier Bänden eine Menge alter Geigenmusik herausgab, deren einleitender und verbindender Text zwar manche lehrreichen Angaben enthält, aber doch nur mit Vorsicht zu gebrauchen ist.

Neben Alard darf wohl Hubert Léonard als der hervorragendste Künstler aus Habenecks Schule angesprochen werden. Er wurde 1819 zu Bellaire bei Lüttich geboren und von dem Musiklehrer Rouma, dem seine *Gymnastique du Violiniste* gewidmet ist, soweit vorgebildet, daß er 1836 gleich in Habenecks Klasse auf dem Pariser Konservatorium aufgenommen wurde. Nachdem er ihr vier Jahre angehört, unternahm er erfolgreiche Konzertreisen und erhielt 1848 die Professur am Brüsseler Konservatorium, die bis dahin Beriot innegehabt hatte; Gesundheitsrücksichten veranlaßten ihn aber, sie 1867 aufzugeben und nach Paris zu übersiedeln, wo ihn 1890 der Tod ereilte.

Léonard wird einhellig als einer der besten und musikalischsten Geiger der franko-belgischen Richtung um die Mitte des 19. Jahrhunderts gerühmt, und auch seine Konzert-Kompositionen wurden ehedem viel gespielt. Wenigstens erinnere ich mich, deren welche von seinem talentvollen Schüler Maurice Dangremont (um 1868 zu Rio de Janeiro geboren und 1893 in Buenos-Ayres gestorben) mit Vergnügen gehört zu haben. Der Nachdruck in seinem Schaffen liegt jedoch auf pädagogischem Gebiete; denn seine *Etudes classiques*, namentlich die *Etudes harmoniques*, gehören mit zu den besten instruktiven Werken aus neuerer Zeit. Über ihnen darf aber seine vortreffliche Ausgabe von sechs Tartinischen Sonaten sowie die Bearbeitung der *Folia* des A. Corelli nicht zu kurz kommen.

Unter den vielen Schülern, die Léonard ausgebildet hat, seien nur genannt: Besekirsky, Marsick, Marteau, Musin, Thomson und Viardot.

Basil Wassiljewitsch Besekirsky erblickte 1835 zu Moskau das Licht der Welt und fand dort bereits 1850 eine Anstellung im Opernorchester. Er ging dann nach Brüssel, um einige Jahre bei Léonard zu studieren. Nach erfolgreichen Konzertreisen in die Heimat zurückgekehrt, war er von 1860–1890 als Konzertmeister an der kaiserlichen Oper in Moskau tätig und hatte daselbst bis 1902 auch eine Violinprofessur bei der Philharmonischen Gesellschaft inne. Seitdem lebt er in Petersburg. Besekirsky war in jüngeren Jahren ein hervorragender Geiger und hat auch seinen gleichnamigen Sohn, der nun als Lehrer an der kaiserlichen Musikschule in Odessa wirkt, zu einem solchen ausgebildet.

Ein ungleich bedeutenderer Künstler tritt uns in dem 1848 zu Jupille bei Lüttich geborenen Martin Pierre Joseph Marsick entgegen, der zunächst als Klavier- und Orgelspieler erzogen wurde und sich erst in seinem elften Jahre der Geige zuwandte. Er entwickelte sich aber auf ihr so schnell, daß ihm das Lütticher Konservatorium bereits 1864 die große goldne Medaille verlieh. Nachdem ihn Léonard in Brüssel drei Jahre überwacht hatte, bezog er das Pariser Konservatorium, an dem Massart sein Lehrer wurde. Schließlich ging er während des deutsch-französischen Krieges mit einem Stipendium der belgischen Regierung noch

nach Berlin, um dort an der Hochschule seine geigerische Entwicklung unter Joachim zum Abschluß zu bringen. Dann erwies er sich in vielen Konzertsälen als einer der größten und geschmackvollsten Violinmeister seiner Zeit. Mit besonderem Vergnügen gedenke ich der vornehmen Art, mit der er vormals die Konzerte von Vieuxtemps und die schwierigsten Kompositionen von Wieniawski vortrug und seines Quartettspiels bei einem längeren Aufenthalt in Berlin während der Achtziger des verflossenen Jahrhunderts. Kruse, Dechert und ich waren dabei seine Genossen. 1892 erhielt er eine Professur am Pariser Konservatorium, gab sie aber nach zehn Jahren unter den abenteuerlichsten Umständen auf, um sich nach Amerika zu begeben, wo sich seine Spur verloren hat.

Marsick hat eine Reihe vorzüglicher Violinisten ausgebildet, an deren Spitze Carl Flesch, Ad. Rebner und Jacques Tibaut stehen. Ersterer ist 1873 zu Moson in Ungarn geboren, ging aber schon als Zehnjähriger nach Wien, wo er am Konservatorium längere Zeit Grüns Schüler war, und 1890 zu Marsick nach Paris. Er wirkte dann fünf Jahre als Violinlehrer am Konservatorium zu Bukarest und ebensoviele in Amsterdam. Dazwischen unternahm er häufige Kunstfahrten, die ihm sehr bald den Ruf eintrugen, einer der besten Violinisten unserer Zeit zu sein; namentlich seit den fünf historischen Geigenabenden, die er 1905 in Berlin gab. Er ließ sich denn auch bald darauf hier nieder und veranstaltet seit einer Reihe von Jahren im Verein mit Arthur Schnabel und Hugo Becker Klaviertrio-Abende, die sich einer außerordentlichen Teilnahme seitens des Publikums erfreuen. Fleschs solistische Leistungen basieren auf einer erstaunlichen Beherrschung des Griffbretts, die ihn auch die schwierigsten Sachen siegreich überwinden läßt.

Der 1876 zu Wien geborene Adolf Rebner empfing seine Ausbildung ebenfalls bei Grün auf dem Konservatorium der Kaiserstadt, bevor er zu Marsick nach Paris kam. Er lebt seit 1896 in Frankfurt a. M. und wurde nach dem Abgang Hugo Heermanns dessen Nachfolger als Violinlehrer am Hochschen Konservatorium und als Konzertmeister am Museum. Geigerisch und musikalisch gleich begabt, ist er ein ebenso vorzüglicher Solist wie Quartettspieler. Ja, das ungarische Konzert von Joachim habe ich seit dem Tode des Autors noch von keinem andern Geiger so vollendet vortragen hören wie von ihm.

Jaques Thibaut, 1880 zu Bordeaux geboren, wurde nach Absolvierung seiner Studien bei Marsick Solist und Konzertmeister des Pariser Colonne-Orchesters. Seine bis nach Amerika ausgedehnten Konzertreisen machten ihn alsbald zu einem der gefeiertsten Virtuosen der Gegenwart, und das mit Recht; denn die Art, wie er manche Stücke, so z. B. das h-moll-Konzert von St.-Saëns spielt, ist schlechtweg vollendet zu nennen.

Wieder auf die Schüler Léonards zurückmodulierend, begegnen wir zunächst dem 1854 zu Nandrin bei Lüttich geborenen Ovid Musin, welcher nach Beendigung seiner Lehrzeit und erfolgreichen Kunstreisen ein „Quartett für moderne Musik" gründete, mit dem er besonders in Paris energisch für Brahms eintrat. Von 1898 ab wirkte er als Violinprofessor am Lütticher Konservatorium, gab diese Stelle jedoch 1908 auf, um in New-York eine Geigerschule ins Leben zu rufen. Musin wird in den Vereinigten Staaten als einer der glänzendsten Virtuosen der franko-belgischen Richtung geschätzt.

César Thomson wurde 1857 zu Lüttich als der Sohn eines schlichten Musikers geboren. Von diesem wohl vorbereitet, trat er als Siebenjähriger zunächst in das Konservatorium seiner Vaterstadt ein, wo Dupuis sein Lehrer war, und nach dessen Tode in das von Brüssel, um sich unter Léonard weiter zu vervollkommnen. Schon als Zwölfjähriger mit der goldenen Medaille ausgezeichnet, gewann ihn 1873 der russische Baron von Dervies als Sologeiger für seine Privatkapelle in Nizza und im folgenden Jahre Bilse als Konzertmeister für sein Orchester im Berliner Konzerthaus, dem er längere Zeit angehörte. Von 1883–1897 war er als Violinprofessor am Konservatorium in Lüttich tätig und seitdem wirkt er in gleicher Eigenschaft an dem von Brüssel.

Thomson ist bis zum Eintritt ins reifere Mannesalter vielleicht der größte Techniker unter seinen lebenden Berufsgenossen gewesen; ja auf Grund seiner phänomenalen Geschicklichkeit in allen Zweigen des Läuferwerks, namentlich in dem von Terzen und Fingersatzoktaven, kann man ihn geradezu „den" Paganinispieler der vergangenen Periode nennen. Dieses Lob trägt freilich auch eine Einschränkung in sich: bei der fortwährenden Beschäftigung mit Problemen rein gymnastischer Art hat er sich – wahrscheinlich ohne Wissen und Wollen – so daran gewöhnt, alle Musik, auch die ernste, klassische, nur unter dem Gesichtswinkel des virtuosen Effektes zu betrachten, daß darüber Stil und Geschmack gelitten haben. Zur Erhärtung des Gesagten verweise ich nur auf seine von Paganiniaden strotzende und bei G. Oertel erschienene Verballhornung der harmlos-friedlichen *Follia* Corellis, die er mit dem Untertitel „Der Wahnsinn" versah. Nicht genug mit dieser seiner Torheit, versuchte er diese auch noch in einem phrasenreichen Vorwort zu begründen, das in der Behauptung gipfelt: „Corelli hat durch diese Sonate die verschiedenen Phasen der Tollheit darstellen wollen und nicht, wie man lange angenommen hat, ein Divertissement für Violine nach Art der *Folies d'Espagne*. Darum hat er ihr den nicht mißzuverstehenden Titel *La Follia* und nicht den weniger prägnanten *Folie d'Espagne* gegeben ....." Nun bin ich keineswegs der Ansicht, daß ein ausübender Tonkünstler vom unbestrittenen Rang eines César Thomson unter allen Umständen auch über musikgeschichtliche Kenntnisse verfügen

muß; besitzt er sie aber nicht, dann ist es immer besser, sich schweigsam zu verhalten als Unsinn zu reden oder gar zu schreiben[1]).

Paul Viardot, ein Sohn von Louise Marie Hériette-Viardot und Enkel der Pauline Viardot-Garcia, wurde 1857 auf Schloß Coutovenel bei Paris geboren und von Léonard, dessen Gattin wieder eine Nichte Manuel Garcias war, im Violinspiel so schnell gefördert, daß man ihm schon 1875 auf Pariser Konzertprogrammen begegnet. Er unternahm hierauf mit berühmten Pianisten weit ausgedehnte Kunstfahrten durch Europa, Amerika und Süd-Afrika, die ihm sowohl als Solist wie als Kammermusikspieler große Anerkennung eintrugen. Nach Frankreich zurückgekehrt, war er an verschiedenen Orten, so auch an der Pariser Oper, als Konzertmeister tätig, widmete sich aber in der Folge immer mehr der Komposition und Schriftstellerei. Eine *Histoire de la musique* (1904), ein *Rapport officiel de la musique en Scandinavie* (1908) und *Souvenirs d'un artiste* (1910) rühren aus seiner Feder her.

Eine vormals besonders sympathische Künstlererscheinung tritt uns in Léonards letztem Schüler, dem 1874 zu Reims geborenen Henri Marteau entgegen. Er hatte schon in frühen Knabenjahren durch seine Begabung Aufsehen erregt, und zunächst sind die daran geknüpften Erwartungen von ihm auch reich erfüllt worden. Wie er mir selber erzählte, ist es Sivori gewesen, dessen Spiel ihn, als er noch in zartem Kindesalter stand, dermaßen bezauberte, daß in ihm der Wunsch rege ward, ebenfalls Geiger zu werden. Ein in Reims ansässiger Schweizer Violinist, Bünzli mit Namen, unterrichtete ihn in den Anfangsgründen, und diese waren so rasch und gründlich abgetan, daß er 1881 nach Paris gebracht wurde, um unter Léonards Leitung bis zu dessen Tode (1890) weiter zu studieren. Marteaus alsbald gefaßter Entschluß, seine Ausbildung bei Joachim zu vollenden, ließ sich leider nicht verwirklichen, da der deutsche Meister grundsätzlich keinen Privatunterricht erteilte, andererseits des Jünglings Eltern bei der damals in Frankreich herrschenden politischen Hochspannung – Boulangismus! – Bedenken trugen, ihn die königlich preußische Hochschule für Musik besuchen zu lassen. Er kehrte deshalb nach einjährigem Aufenthalt an der Spree nach Paris zurück und wurde zehn Monate lang noch Garcins Schüler auf dem Konservatorium, das er mit dem ersten Preis für Violinspiel 1892 verließ. Dann begannen des merkwürdig frühreifen Künstlers Wanderfahrten, auf denen er nicht nur fast alle europäischen Länder, sondern dreimal auch die Vereinigten Staaten besuchte; überall wurde er als Virtuose in gleicher Weise gefeiert wie als Darsteller ernster Musik. Namentlich in Berlin, wo er schon als Knabe öfters aufgetreten

[1]) Vgl. übrigens meine Abhandlung „Zur Genesis der *Folies d'Espagne*" („Archiv für Musikwissenschaft", 1. Jhrgg., 3. Heft, 1919).

war, hatte er sich im Laufe der Jahre durch sein abgeklärtes Spiel eine große Gemeinde von Verehrern heranzuziehen verstanden, die fest an seine Zukunft glaubte, nicht zum wenigsten auch der Schreiber dieser Zeilen.

Von 1900–1908 wirkte Marteau als Geigenlehrer am Konservatorium zu Genf, gründete daselbst ein Streichquartett und gab mit Eduard Risler, dann mit Willi Rehberg gut besuchte Sonatenabende, was alles ihn jedoch nicht hinderte, auch fernerhin weite Konzertreisen zu machen. Über die näheren Umstände, welche zu seiner Berufung nach Berlin führten, wo durch das Hinscheiden Joachims (1907) eine Violinprofessur an der Hochschule freigeworden war, verweise ich auf den zweiten Band meiner Joachim-Biographie (S. 301–306, 328 und 329). Ausdrücklich betont aber sei, daß Marteau nicht etwa, wie viele Blätter meldeten, Joachims Nachfolgerschaft als Direktor der Hochschule antrat – dieses Amt wurde dem Musikgelehrten Hermann Kretzschmar übertragen –, sondern daß das Kultusministerium ihm bloß einen auf zehn Jahre lautenden Lehrauftrag für Violinspiel erteilte, zumal er Wert darauf legte, nach wie vor französischer Reserveoffizier zu bleiben, und er als solcher nicht wohl auf die preußische Verfassung vereidigt werden konnte. Zu Beginn des Weltkrieges wurde deshalb Marteau zunächst nur auf unbestimmte Zeit von seinen Amtspflichten an der Hochschule suspendiert, in der Folge jedoch auf Anordnung des Kriegsministeriums unter Aufsicht gestellt, welche Maßnahme indes bloß auf eine sehr mild gehandhabte Schutzhaft an einem kleinen Orte in der Altmark hinauskam. Daß der Künstler sich seiner heiklen Lage niemals recht bewußt war und es deshalb zwischen ihm und den Behörden öfters zu Konflikten kam, ist eine Sache, die er schließlich mit sich selber auszutragen hat[1]). Genug, nach Abschluß des Waffenstillstandes übersiedelte er zu dauerndem Aufenthalt nach Schweden, wo man ihn von jeher ganz besonders geschätzt hat.

Leider haben allen verläßlichen Nachrichten zufolge seine geigerischen Qualitäten letzthin in betrüblichster Weise nachgelassen – jammerschade, denn Marteau war einer der be-

[1]) Wenn er aber neuerdings vor dem Stockholmer Orchester erzählte, er habe seine Sinfonie „Gloria naturae" im Kriegsgefangenenlager mit Streichhölzern schreiben müssen, da man ihm aus Böswilligkeit Federn verweigerte, so ist das eine jener Unwahrhaftigkeiten, mit denen heute noch so gern im Ausland gegen uns gearbeitet wird. Hätte Marteau, wie es seine Pflicht war, sich zu Beginn des Krieges nach Frankreich oder (wozu ihm ebenfalls Gelegenheit gegeben war) wenigstens in die neutrale Schweiz begeben, so würden gerade wir Deutschen für seine Lage vollstes Verständnis gehabt haben, während er es vorzog, bei uns das *enfant terrible* zu spielen. Andererseits welcher Widerspruch: in Deutschland sucht er seit 1920 über Chemnitz und Dresden (seine Oper „Meister Schwalbe", Schützgesellschaft usw.) immer wieder anzuknüpfen, in Schweden aber gebärdet er sich als Deutschenfeind, der seine Werke nur immer „möglichst französisch" gespielt haben will. Auf solchen Wegen ist eine Verständigung doch wahrhaft unmöglich.

deutendsten Geiger der Gegenwart. Er verfügte über ein gewaltiges technisches Können, zog einen saftigen, modulationsfähigen Ton aus dem Instrument – besonders auf der ehemals seinem Lehrer Léonard gehörigen, pastos klingenden Maggini – und besaß eine Gestaltungskraft, die klassischer Musik ebenso zustatten kam wie moderner. Namentlich letzterer, wie es denn ein besonderes Ruhmesblatt in seinem Künstlertum bildet, uns als erster mit einer großen Anzahl von Werken noch Lebender oder erst jüngst verstorbener Komponisten bekannt gemacht zu haben; zumal aus der Biographie Max Regers ist er nicht wegzudenken, der im Hinblick auf ihn und seine Technik viele seiner Sonaten für Violine allein und sein Konzert op. 100 geschaffen hat. Von seinen eigenen Arbeiten möchte ich vor allem einer Chaconne für Viola und Klavier (op. 8) eindringlich das Wort reden; sie ist nicht nur musikalisch wertvoll, sondern hat sich bei guter Wiedergabe, zumal durch den Autor selber, zugleich als ein dankbares Vortragsstück für die jetzt als Soloinstrument leider fast ganz außer Kurs gekommene Bratsche erwiesen.

Als Lehrer hat Marteau ebenfalls schöne Erfolge zu verzeichnen gehabt. Neben der bereits besprochenen Dänin Gunna Breuning ist unter seinen Schülern besonders der Amerikaner Florizel v. Reuter hervorzuheben. Er verfügt über eine verblüffende Technik und glänzt namentlich in Paganiniaden. Reuter, der eine Zeitlang Direktor der Musikschule in Zürich war und jetzt auf einem Schloße in Thüringen lebt, hat sich neuerdings auch mit einer wirksam instrumentierten symphonischen Dichtung „Zeus" vorteilhaft bekannt gemacht.

Von Baillots bzw. Habenecks direkten Zöglingen haben wir außer den jüngeren Brüdern des letzteren, Joseph und Corentin Habeneck, die beide ebenfalls tüchtige Violinisten waren, noch den 1822 zu Avignon geborenen Jean Pierre Maurin nachzutragen, der, als Solist und Kammermusikspieler gleich hervorragend, sich namentlich als Mitbegründer der *Société des derniers Quatuors de Beethoven* um das Pariser Musikleben verdient gemacht hat[1]). Er wurde 1875 der Nachfolger Alards am Konservatorium

[1]) Auf ihn also bezieht sich offenbar das große Erlebnis, das R. Wagner 1861, im Jahr des Pariser Tannhäuserskandals, mit französischen Wiedergaben der letzten Beethovenquartette hatte: „Gerade diese letzten, im Grunde genommen den allermeisten deutschen Musikern noch gänzlich problematisch geltenden Quartette Beethovens, werden von einer Gesellschaft französischer Musiker in Paris seit länger in vollendeter Weise exekutiert usw." (Bericht über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule, 1865, Gesammelte Schr. und Dichtg. VIII² 168). — Frau Schumann freilich scheint von seinen Leistungen weniger angetan gewesen zu sein; denn unter dem 9. 4. 1862 schreibt sie aus Paris an Joachim: „.... Ich spielte Roberts Quartett und wurde wieder sehr schön von dem Armingaudschen Quartett begleitet. Merkwürdig ist es mir, und ist es wohl als kein sehr gutes Zeichen für den Geschmack anzusehen, daß das Maurinsche Quartett hier einen weit größeren Ruf hat, meiner Ansicht nach aber dem von Armingaud nicht an die Seite zu setzen

und ist 1894 zu Paris gestorben. Im selben Jahr trat Maurins Schüler Henri Berthelier, der damals schon Soloviolinist an der Oper und Anführer der ersten Geigen in den Konservatoriumskonzerten war, an seine Stelle. Ein weiterer Zögling Maurins ist Lucien Capet, der in Frankreich besonders als Quartettspieler geschätzt wird. Leider hat ihm die Natur aber die Fähigkeit versagt, in der klassischen Musik zwischen den Zeilen zu lesen, so daß seine Vorträge trotz der gewissenhaftesten Ausführung aller Einzelheiten im ganzen doch des Schwunges entbehren.

Uns nun jener Gruppe von Violinisten zuwendend, die in Rodolphe Kreutzer ihren *Chef d'école* verehrte, begegnen wir gleich einem Künstler, dessen Lob wir bereits aus dem Munde L. Spohrs vernommen haben, dem 1781 zu Paris geborenen Charles Philippe Lafont. Er wurde zunächst von seiner Mutter, die eine Schwester Bertheaumes war, dann von diesem selbst im Violinspiel so rasch gefördert, daß er bereits als Elfjähriger mit dem Onkel auf Konzertreisen gehen konnte. Nach Paris zurückgekehrt, nahm er mehrere Jahre lang Unterricht bei Kreutzer, später auch noch einige Zeit bei Rode, und trat dann in zwiefacher Eigenschaft vor das Publikum der Hauptstadt: erstlich als Geiger, der die höchsten Erwartungen übertraf, zweitens als geschmackvoller Sänger im Vortrag von Airs und Romanzen. In der Folge unternahm er weite Kunstfahrten und wurde 1808 Rodes Nachfolger als Soloviolinist am Petersburger Hofe. 1815 machte ihn Louis XVIII. zum Anführer seiner Pariser Kammermusik, gewährte ihm jedoch nahezu unbeschränkten Urlaub für Konzertreisen, auf deren einer er 1839 bei einem Sturz des Postwagens in Südfrankreich ums Leben kam.

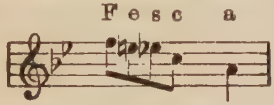
Nach dem Zeugnis aller urteilsfähigen Zeitgenossen ist Lafont auf der Höhe seines Könnens der glänzendste aller französischen Violinspieler gewesen. Er wirkte ebenso durch seinen bestrickenden Ton, seine Herrschaft über das Griffbrett und den Bogen, wie durch seinen bis in die geringfügigsten Einzelheiten ausgearbeiteten Vortrag eigener und fremder Werke. Diesem Tatbestand tut auch der Ausgang des Wettspiels keinen Eintrag, das im Frühjahr 1816 zwischen ihm und Paganini zu Mailand stattfand, und bei dem Lafont der unterlegene Teil gewesen sein soll. J. Kapp (a. a. O. S. 19/20) läßt seinen Helden Paganini folgendermaßen darüber berichten: „Ich begann mit einem eigenen Konzert, dem Lafont eines der seinen folgen ließ, worauf wir gemeinsam ein Doppelkonzert von Kreutzer spielten. Hierbei hielt ich mich an den Stellen, wo die beiden Instrumente

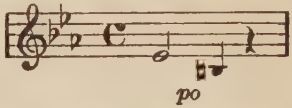
ist. Maurin gefällt sich in den schönsten Contrasten, er heult entweder oder er haut plötzlich auf ein paar Noten so hinein, so ohne allen Verstand, daß es ganz widerlich anzuhören! Ich finde das Quartett von Armingaud so warm, die Leute behaupten aber, das sey nur, wenn sie mit mir spielten. Jedenfalls sind Armingaud und Lalo (Viola) gebildete Musiker, während Maurin ganz dumm ist."

zusammengehen, streng an die Noten, in den Soli aber ließ ich meiner italienischen Phantasie freien Lauf und improvisierte zu der Orchesterbegleitung, was meinem Rivalen wenig zu behagen schien. Hierauf spielte Lafont seine Variationen über ein russisches Thema, und ich schloß das Konzert mit meinen Hexenvariationen. Lafont besaß vielleicht den Vorzug größerer Tonschönheit, aber der Beifall des Publikums bewies mir, daß ich in diesem Wettstreit keineswegs den kürzeren gezogen hatte.“ Trotzdem ist Lafont der ernster zu nehmende Künstler von den beiden Matadoren gewesen; denn er hat es selbst bei diesem Anlaß nicht über sich gebracht, um des Beifalls der Menge willen das Werk seines ehemaligen Lehrers zu verballhornen! Seine eigenen, nach mehreren Hunderten zählenden Kompositionen hat freilich der Strom der Zeit ebenso unbarmherzig hinweggeschwemmt wie die so vieler geigerischer Tonsetzer jener Epoche.

Neben der bereits besprochenen Teresa Milanollo ist unter Lafonts Schülern noch der 1808 zu Dresden geborene Franz (François) Schubert zu nennen. Von seinem Vater, dem Musikdirektor der italienischen Oper und nachmaligem Konzertmeister der Dresdner Hofkapelle soweit ausgebildet, daß er schon als Fünfzehnjähriger im Orchester Verwendung fand, wurde er später auf Kosten des Königs noch einige Jahre nach Paris geschickt, um aus der Vortragskunst Lafonts Nutzen zu ziehen. Wieder heimgekehrt, erhielt er vorerst zwar nur die Stelle eines Vizekonzertmeisters, rückte aber 1861 nach dem Tode Lipinskis zum ersten Konzertmeister der königlichen Kapelle auf. Er hat das Amt bis 1873 innegehabt und ist fünf Jahre später in Dresden gestorben. Schuberts Spiel war äußerst sauber und zierlich, nur ermangelte es der Großzügigkeit. Ganz vortrefflich sind dagegen seine Ernst gewidmeten neun Etuden op. 3., und von seinen niedlichen „Bagatellen“ op. 13 für Violine und Klavier wird die neunte, *L'Abeille* (Die Biene) überschrieben, selbst heute noch in Liebhaberkreisen gern gespielt und gehört.

Lange vor Schubert ist bereits ein anderer Sachse in Paris gewesen, um sich bei Lafonts Lehrer R. Kreutzer den „französischen Schliff“ anzueignen. Das war der 1781 zu Dresden geborene Heinr. Aug. Matthäi, der, schon seit 1803 neben Campagnoli am Leipziger Gewandhaus wirkend, nach erfolgter Rückkehr aus Paris 1809 die ersten ständigen Quartettabende an der Pleiße einführte. Der um das Leipziger Musikleben hochverdiente Mann wurde nach Campagnolis Abgang 1817 erster Konzertmeister am Gewandhaus und ist als solcher 1835 gestorben. Ferdinand David wurde sein Nachfolger. Unter Matthäis Schülern hat es namentlich Friedrich Ernst Fesca zu Ansehen gebracht. Er wurde 1789 zu Magdeburg geboren, studierte ein Jahr lang bei Matthäi, erhielt 1806 eine Berufung als Konzertmeister nach Oldenburg und 1808 eine ebensolche nach Kassel als Soloviolinist des Königs Jérôme von Westfalen. Als jedoch mit dem Sturze Napoleons

auch die Herrlichkeit des „Königs Lustigk" ihr Ende erreichte, übersiedelte Fesca nach Wien, wo er mit Spohr zusammentraf, der folgendes in sein Tagebuch eintrug (Selbstbiographie I S. 207/08 „Fesca, der seit der Zeit, daß ich ihn in Magdeburg gekannt hatte, Mitglied der westphälischen Kapelle in Cassel geworden und nun, nach deren Auflösung, als Konzertmeister in Karlsruhe angestellt war, hatte sowohl als Componist wie als Geiger große Fortschritte gemacht. Seine Quartetten und Quintetten, von ihm rein, fertig und mit Geschmack vorgetragen, gefielen sehr in Wien und fanden bei den dortigen Verlegern guten Absatz. Eins begann in einem seiner Sätze mit den Tönen, die des Componisten Namen enthalten: 

Die Zuhörer fanden das sehr hübsch und verspotteten die anderen anwesenden Componisten Hummel, Pixis und mich wegen unserer unmusikalischen Namen. Dies brachte mich auf den Gedanken, mit Hilfe der ehemals gebräuchlichen Abbreviatur des piano in po. und einer Viertelpause, die in der Notenschrift wie ein r aussieht, doch etwas Musikalisches aus meinem Namen zustande zu bringen. Es nahm folgende Gestalt an: 

und wurde nun sogleich als Thema zu einem neuen Violinquartett benutzt, welches das erste von den drei Quartetten ist, die in Wien bei Mechetti als op. 29 gestochen und Andreas Romberg gewidmet sind. Als ich es zum ersten Male bei meinem Freunde Zizius vortrug, fand es großen Beifall, und man rühmte besonders das originelle Thema mit seiner herabfallenden, verminderten Quarte. Ich rief nun Die, welche mich früher wegen meines unmusikalischen Namens verspottet hatten, herbei und zeigte ihnen (denn gehört hatten sie es natürlich nicht), daß das gerühmte Thema aus meinem Namen gemacht sei. Man lachte sehr über meinen Kunstgriff und verspottete nun um so mehr Hummel und Pixis, die mit allem Aufwande von Kunst nichts Musikalisches aus ihrem Namen zustande bringen konnten." Fesca ist 1826 in Karlsruhe gestorben.

Noch ein weiterer Deutscher, der 1783 zu München geborene und 1852 in Hannover verstorbene Anton Bohrer, ist längere Zeit Kreutzers Zögling gewesen, nachdem er bis dahin von Karl Cannabich unterrichtet worden war. Nach seiner Heimkehr aus Paris vorübergehend in der Münchener Hofkapelle tätig, wurde er 1823 als königlicher Konzertmeister nach Berlin berufen, gab diese Stellung jedoch schon nach drei Jahren auf, weil er sich mit Spontini nicht vertragen konnte. Wie schon vorher machte er auch in der Folge große Konzertreisen mit seinem Bruder, dem in

Stuttgart ansässigen Violoncellisten Max Bohrer, und komponierte mit ihm gemeinsam mehrere Duos, die überall viel Anklang fanden. Von 1835—1844 war Anton, der seiner Zeit als Kammermusikspieler sehr geschätzt wurde, Konzertmeister in Hannover.

Besonders schöne Lehrerfolge hat Kreutzer bei dem 1811 zu Lüttich geborenen Lambert Joseph Massart erzielt, der seinerseits wieder einer der größten Violinpädagogen des 19. Jahrhunderts wurde. Er soll zwar im Besitze eines sehr bedeutenden technischen Vermögens gewesen sein, konnte es aber, gleich den Wiener Meistern Joseph Böhm und Jak. Dont, aus Befangenheit vor der Öffentlichkeit nicht recht zur Geltung bringen und beschloß deshalb, die Virtuosenlaufbahn aufzugeben und sich ausschließlich dem Lehrberuf zu widmen. 1843 mit einer Professur am Pariser Konservatorium betraut, hat er diese nahezu 50 Jahre lang wahrgenommen und ist 1892 gestorben. Von einigen schon besprochenen Künstlern — Teresina Tua und M. Marsick — abgesehen, sind unter seinen zahlreichen Schülern noch besonders hervorzuheben: Henri Wieniawski, Isidor Lotto, Franz Ries, Franz Ondřiček und Fritz Kreisler.

Henri Wieniawski wurde 1835 zu Lublin geboren, kam schon als Kind nach Paris, holte sich dort 1846 in Massarts Violinklasse den ersten Preis am Konservatorium und unternahm seit 1850 weite Konzertreisen, u. a. mit Anton Rubinstein auch nach Amerika. Von 1860—1872 war er kaiserlicher Kammervirtuose am Petersburger Hof und vertrat eine Zeitlang den erkrankten Vieuxtemps am Brüsseler Konservatorium. Dann nahm er sein Wanderleben wieder auf, geriet aber bei seiner Leidenschaft für das Glücksspiel allmählig in so bedrängte Umstände, daß Frau von Meck, die Freundin und Gönnerin Tschaikowskys, den schließlich völlig Zusammengebrochenen in ihrem Moskauer Heim aufnahm, wo er 1880 die müden Augen schloß[1]).

Wieniawski war fraglos einer der genialsten Geiger, die je gelebt haben, Von Haus aus musikalisch sehr veranlagt, und schon in frühem Knabenalter im Besitz einer außerordentlichen Technik, wußte er diese bei seinem feurigen Temperament in geradezu hinreißender Weise zur Geltung zu bringen. Er ist zeitlebens dem Wahlspruch *Il faut risquer*! treu geblieben[2]). Und wenn ihm trotzdem hier und da eine Passage daneben ging, so lag das nicht an etwaigem Unvermögen, sondern an seinem unsagbar kühnen Draufgängertum; gelang sie ihm aber nach Wunsch, dann ging ein anerkennendes Murmeln durch die Reihen der atemlos Lauschenden, um sich am Schluß seiner Vorträge oft zu wahren Begeisterungsausbrüchen zu steigern. Wenigstens habe ich selten ähnliche Beifallsstürme erlebt wie Mitte der Siebziger des vorigen Jahrhunderts, als er in den Stuttgarter Ullmann-Konzerten Ernsts

[1]) Vgl. dazu meine Joachim-Biographie II, S. 362ff.
[2]) S. o. S. 267 Anm. 1.

Airs hongrois, die Faustphantasie, die beiden Polonaisen, die *Airs russes* u. dgl. Stücke eigener Komposition spielte.

Über Wieniawskis Virtuosität darf jedoch die wandlungsfähige Art seiner Tongebung ebensowenig vergessen werden wie die bestrickende Anmut, mit der er selbst unbedeutende Sachen wiederzugeben verstand. So ist z. B. seine „Legende" gewiß ein musikalisch wenig besagendes Stück; wenn er sie aber vortrug, konnte es geschehen, daß selbst blasierte Konzertbesucher ihre Augen schon nach den ersten Takten feucht werden fühlten. Und was die Grazie anlangt, so brauche ich nur an den F-dur-Mittelsatz seiner zweiten Polonäse zu erinnern, um der Zustimmung aller Geiger sicher zu sein, die sie noch von dem Autor selber gehört haben. Er war eben, wie sein Freund Anton Rubinstein, nicht bloß ein gewaltiger Virtuose, sondern ein Tonpoet dazu, und das trotz seiner unsagbar steifen Bogenführung! Letztere hat denn auch auf die jüngere Geigergeneration geradezu verheerend eingewirkt: man vermag sich teilweise selbst heute noch nicht zu der Anschauung durchzuringen, daß Wieniawski auch dann ein großer Violinspieler geworden wäre, wenn er, um einen auf Raphael gemünzten Ausspruch in Lessings „Emilia Galotti" zu gebrauchen, unglücklicherweise ohne Arme auf die Welt gekommen wäre; daß er aber nicht wegen, sondern vielmehr trotz der Unfreiheit seines Bogens so Unvergleichliches geleistet hat, weil er, was nicht eindringlich genug wiederholt werden kann, eben ein geigerisches Genie gewesen ist! Daran ändern alle nachträglichen Rettungsversuche des steifen hohen Arms und Handgelenks seitens schreibgewandter Physiologen nicht das geringste.

Isidor Lotto, der zweitgenannte Zögling Massarts, wurde 1840 zu Warschau geboren, begab sich nach Beendigung seiner Pariser Lehrzeit auf Konzertreisen und fand 1862 Anstellung als Soloviolinist am Hofe zu Weimar. 1872 übernahm er das Amt eines Geigenlehrers an der Straßburger Musikschule, vertauschte es jedoch in der Folge mit dem am Konservatorium seiner Geburtsstadt. Man liest öfters, daß Lotto seinen Landsmann Wieniawski in technischer Beziehung nach gewissen Seiten noch überragt habe. Ältere Kollegen, die ihn noch gehört und an seine Weimarschen Vorgänger Joachim, Laub und Singer gewöhnt waren, schüttelten jedoch ob solchen Urteils bedenklich den Kopf und meinten, er habe sich zwar durch eine ungemeine Fertigkeit im Flageoletspiel, im Pizzikato mit der linken Hand und ähnliche Ole-Bulliaden hervorgetan, sonst aber sei sein Spiel trotz eines kristallklaren Tones und sauberster Intonation überaus kleinlich gewesen; jedenfalls entbehrte es all jener Eigenschaften, die Wieniawskis Darbietungen so großzügig gestalteten.

Franz Ries, der dritte in der Massart-Schülerreihe, darf auf bedeutsame geigerische Ahnen zurückblicken: sein Großvater war Beethovens Violinlehrer in Bonn und dessen jüngster Sohn, Hubert (geb. 1802 zu Bonn, 1886 in Berlin gestorben), lange

Zeit Konzertmeister der Berliner Hofkapelle. Ein Schüler Spohrs, hat er sich durch eine ganz vorzügliche Violinschule um die pädagogische Seite unseres Instruments verdient gemacht. Von seinen geigenden Söhnen war Louis (geb. 1830 in Berlin, gest. 1913 zu London) mehr als ein Menschenalter hindurch der geschätzte Sekundarius in den *Monday-Popular-Concerts* an der Themse, während der 1846 ebenfalls in Berlin geborene Franz, von seinem Vater und dann von Massart zu einem vortrefflichen Solospieler herangebildet, zunächst die Virtuosenlaufbahn einschlug, sie jedoch 1873 eines Nervenleidens wegen aufgeben mußte. Er warf sich infolgedessen auf die Komposition und hatte in ihr neben mehreren Orchesterwerken, zwei Quartetten und einem Quintett für Streichinstrumente, namentlich mit vier Suiten für Violine und Klavier solchen Erfolg, daß er in Musikerkreisen nur noch kurz „der Suiten-Ries" genannt wird. Unverdienterweise sind sie in den letzten Jahren auf den Programmen der Violinspieler nur noch selten zu finden. Franz ist überdies schon seit geraumer Zeit Mitinhaber des Musikverlags Ries und Erler.

Franz Ondřiček wurde 1859 zu Prag als der Sohn eines Orchestermusikers geboren, der ihm auch den ersten Violinunterricht erteilte. Dann bezog er das Konservatorium seiner Vaterstadt, auf dem Anton Bennewitz sein Lehrer war, ging aber später noch zu Massart, um bei diesem seine Ausbildung zum Abschluß zu bringen. Nachdem er das Pariser Konservatorium preisgekrönt verlassen, machte er Konzertreisen und erregte überall durch sein großes Können auf dem Griffbrett wie durch sein temperamentvolles Spiel Aufsehen. Er war, kurz gesagt, einer der bedeutendsten Geiger der jüngst vergangenen Zeit. Mehrere Jahrzehnte in Wien lebend, hat er dort in Gemeinschaft mit Dr. S. Mittelmann eine umfangreiche, in die Edition Peters aufgenommene Violinschule verfaßt, die in ihrer Art — es ist nicht die meinige — ganz folgerichtig aufgebaut ist und viele nützliche Ratschläge sowie eine Menge vortrefflicher Übungen enthält. Von dem physiologischen Teil des Werkes, für den Dr. Mittelmann verantwortlich zeichnet, soll später in Verbindung mit ähnlichen Abhandlungen noch gesprochen werden. Was jedoch Ondřičeks fünfzehn „Künstler-Etuden" betrifft, so müßte ich sie erst einmal in einwandfreier Wiedergabe gehört haben, bevor ich ein Urteil darüber abgebe. Sie sind nämlich zum Teil so rasend schwer und bei ihrer Länge körperlich dermaßen anstrengend, daß ich es schon aus Gründen der Menschenfreundlichkeit nicht wage, ihnen bei Freunden und Kollegen das Wort zu reden. Ondřiček ist 1922 in Mailand gestorben.

Nun zu Fritz Kreisler, dem neben H. Wieniawski wohl bedeutendsten Geiger aus Massarts Schule, der in seiner genialen Vielseitigkeit überhaupt einer der größten ausübenden Tonkünstler der Gegenwart ist. Er wurde 1875 als der Sohn eines musizierfreudigen Arztes zu Wien geboren, trat schon in zartem Kindes-

alter in das dortige Konservatorium ein, um dann noch auf zwei Jahre zu Massart zu gehen. 1887 durch den ersten Preis in der Violinklasse des Pariser Konservatoriums ausgezeichnet, begab sich der damals erst Zwölfjährige im Anschluß daran mit Moritz Rosenthal auf eine Konzertfahrt nach Amerika, die in jeder Hinsicht glänzend verlief. Von ihr in die Heimat zurückgekehrt, lebte er fortab so „strebend lernend" seiner allgemein geistigen Bildung, daß er die Maturitätsprüfung bestand, sein Militärjahr abdiente und schließlich zum Reserveoffizier befördert wurde. Er hat denn auch den ersten Teil des Weltkrieges als österreichischer Leutnant an der Front mitgekämpft, wurde in Galizien verwundet, glücklicherweise nur an einem Fuße, so daß er nach erfolgter Entlassung aus dem Lazarett und der Armee sein geliebtes Violinspiel wieder aufnehmen konnte. Ganz abgesehen von dessen künstlerischer Seite hat er es nun in einer Weise ausgeübt, die ihm in den Herzen aller Menschenfreunde ein dankbares Erinnern sichert, dauernder als Denkmäler aus Erz und Stein dies je zu tun vermöchten. Denn nach Amerika übergesiedelt, durchzog er Jahre lang die Vereinigten Staaten und erspielte mit seiner Geige gewaltige Summen, die den notleidenden Armen und Kindern der europäischen Mittelmächt ein Gestalt von Lebensmitteln zugute kamen. Er hat auch zumal an unbemittelten Orchestermusikern, Musiklehrern und -studierenden unendlich viel Gutes getan.

Der Zauber, der von Kreislers Violinspiel ausgeht, beruht auf einem mit Witz und Anmut gepaarten Vollblutmusikantentum und auf der vollendet zu nennenden Beherrschung seines Instruments, aus dem er einen schönen, schlackenfreien und wandlungsfähigen Ton zu ziehen versteht. Die Art, wie er die klassischen Meisterwerke unserer Literatur darstellt, dringt zwar nicht bis in deren tiefste geistige und seelische Geheimnisse, er trägt sie aber so natürlich und ungezwungen vor, daß man ihnen stets mit innerer Anteilnahme lauscht; vor allem auch aus dem beruhigenden Gefühl heraus, niemals durch unliebsame Überraschungen im Genuß beeinträchtigt zu werden. Mit um so größerer Bewunderung — und ohne jeglichen Vorbehalt — kann man dafür von seiner Wiedergabe virtuos gehaltener Charakterstücke eigener und fremder Komposition sprechen. Die blendendsten Wunder der Technik in Verbindung mit dem erlesensten Geschmack weiß er dabei mit einer Selbstverständlichkeit zur Geltung und zum Ausdruck zu bringen, daß man das Dargebotene nur dankbar genießen kann.

Über den historischen Wert von Kreislers Bearbeitungen älterer Werke vermag ich kein Urteil abzugeben, da Angaben der Fundorte fehlen, der Vergleich mit den Originalen also meist nicht möglich ist; daß die absolute Wirkung in der Regel allerliebst ist, versteht sich bei einem solchen Künstler von selbst.

Wir haben noch zwei unmittelbare Schüler R. Kreutzers nachzutragen: den 1815 zu Brüssel geborenen Alexandre

Joseph Artôt und Michael Mischka Hauser, der 1822 in Preßburg zur Welt kam. Ersterer war ein Wunderkind, denn schon im Alter von knapp sieben Jahren hatte ihn seines Vaters Unterricht soweit gefördert, daß er ein Viottisches Konzert öffentlich zu spielen vermochte. Daraufhin wurde der Soloviolinist am Brüsseler Theater Joseph François Snel, ein Zögling Baillots, sein Lehrer; aber schon nach kurzer Zeit empfahl ihn dieser an die Brüder Kreutzer, die seine Ausbildung am Pariser Konservatorium zum Abschluß brachten. Artôt unternahm in der Folge weite Kunstfahrten, die nur durch einige vorübergehende Anstellungen in Pariser Orchestern unterbrochen wurden, zog sich jedoch in Amerika ein Brustleiden zu, dem er schon 1845 zu Ville d'Avrey in der Nähe der französischen Hauptstadt erlag. Nach Fétis soll er zwar eine große Fertigkeit im Passagenwesen besessen haben, wußte auch sehr gut auf der Geige zu singen, im ganzen aber ermangelte sein Spiel der Großzügigkeit. Seine Kompositionen sind veraltet.

M. Hauser ist zuerst von Mayseder, kurze Zeit auch von Joseph Böhm in Wien, unterrichtet worden, bevor er zu Kreutzer nach Paris ging. Im Laufe der Jahre zu einem eleganten Salongeiger virtuoser Richtung herangewachsen, hat er als solcher ziemlich die ganze Welt besucht und seine Reiseeindrücke in losen Briefen in der Wiener „Ostdeutschen Post" veröffentlicht, bis sie 1858/59 unter dem Titel „Aus dem Wanderbuche eines österreichsichen Virtuosen" auch in zwei zum Teil ganz unterhaltsamen Bänden erschienen. Seine ehedem vielgespielten Kompositionen „Das Vöglein im Baume" (op. 34), in der Hauptsache eine Flageolet-Burleske, ein *Adagio cantabile* (op. 36) und eine *Rhapsodie hongroise* (op. 43) sind jetzt ganz von der Bildfläche verschwunden, und nur noch einige seiner „Lieder ohne Worte" fristen in anspruchslosen Liebhaberkreisen ein bescheidenes Dasein.

Obgleich er mit den vorstehend geschilderten Männern in keinem Zusammenhang stand, sei abschließend hier noch eines Geigers gedacht, von dem unentschieden bleiben muß, ob er eine genialischere Natur oder ein größerer Marktschreier war; gemeint ist der 1778 zu Paris geborene und ebenda 1861 verschiedene Alexandre Jean Boucher. Er entstammte der Schule Guillaume Navoigilles (um 1745 zu Givet geboren und 1811 in Paris gestorben), von dem Cartier eine sehr anmutige Sonate abgedruckt hat, die mit einem tambourinartigen Presto schließt, und von dem die Berliner Staatsbibliothek drei ganz interessante *Caprices à Violon seul, oeuvr. 7* besitzt. Wie Fétis berichtet, hat Boucher schon als kleiner Knabe erfolgreich in einem Pariser *Concert spirituel* gespielt und wurde bereits mit 17 Jahren Soloviolinist am Hofe des Königs Carlos IV. von Spanien. Um 1806 wieder nach Paris zurückgekehrt, erregte er sowohl dort wie später im Ausland allgemeines Aufsehen durch seine virtuose, aber exzentrische Eigenart. Nicht nur Spohr hat ihm in seiner Selbstbiographie (II, S. 73)

eine ausführliche Schilderung angedeihen lassen — Boucher pflegte zu sagen: *Si je suis, comme on le prétend, le Napoléon des violons, Mr. Spohr en est bien le Moreau* —, sondern auch viele deutsche Blätter, so u. a. die „Wiener Musikzeitung" von 1821, enthalten eingehende Berichte über den seltsamen Kauz und seine Gattin, die eine vorzügliche Harfenspielerin war. Am unterhaltsamsten liest sich die Beschreibung, welche M. M. v. Weber[1]) von einem Konzert liefert, das sein Vater acht Tage nach der in Berlin stattgehabten Uraufführung des „Freischütz" (18. Juni 1821) „mit dem liebenswürdig drolligen Excentriker gab, der aus dem Umstande, daß ihn *une malheureuse ressemblance* (mit Bonaparte) expatriiere, Stoff zu den sinnreichsten Reklamen gestaltete".

Die folgenden zwei Violinspieler polnischer Nationalität gehören zwar nicht der französischen Schule an; da aber schon mehrere ihrer Landsleute in diesem Abschnitt besprochen worden sind, mögen auch sie hier Platz finden. Als der bedeutendere von beiden ist unbedingt Charles Lipinski anzusprechen, in dem die Zeitgenossen ganz zu Recht einen der größten Geigenmeister in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts verehrten. Er wurde 1790 zu Radzyn im Gouvernement Lublin geboren und wuchs dort eigentlich als Autodidakt auf; denn der Anfangsunterricht, den ihm sein Vater, ein begabter Dilettant, erteilte, kann kaum ernstlich in Rechnung gestellt werden. Durch Fleiß und Energie brachte er es so weit, daß er schon mit 20 Jahren als Konzertmeister am Lemberger Stadttheater angestellt ward und von 1812—14 sogar das Dirigentenamt an demselben Institut versah. Von besonderer Wichtigkeit für seine fernere Entwicklung gestaltete sich der langjährige Aufenthalt in der musizierfreudigen Hauptstadt Galiziens dadurch, daß er hier reichliche Gelegenheit fand, durchreisende Virtuosen zu hören und von ihnen zu lernen, ohne seine Eigenart aufzugeben. 1817 unternahm er eine Reise nach Italien, um dort Paganinis Spielweise kennen zu lernen und seinen Ge ichtskreis zu erweitern. Nachdem er in Piacenza des Wundermannes habhaft geworden war, befreundete er sich mit ihm so eng, daß beide Künstler einige Male gemeinsam in öffentlichen Konzerten auftraten; was als ein Zeichen des Respekts aufgefaßt werden muß, den des Polen Leistungen dem großen Genueser eingeflößt hatten. Von 1820 ab machte Lipinski erfolgreiche Kunstfahrten, bis er 1839 als Konzertmeister der Hofkapelle nach Dresden berufen wurde, wo er in der Folge auch ständige Quartett-Akademien veranstaltete. Nach zwanzigjähriger Dienstzeit zwang ihn ein Gichtleiden, sein Amt aufzugeben und sich auf sein bei Lemberg belegenes Landgut Urlow zurückzuziehen, wo ihn 1861 der Tod ereilte.

---

[1]) „Carl Maria von Weber", ein Lebensbild (II, 326).

Lipinski zeichnete sich durch zwei Eigenschaften besonders aus: eine mächtige, breite Tongebung, die manche auf seine frühere Beschäftigung mit dem Violoncell zurückführen wollen, und durch ein gewaltiges Können auf dem Griffbrett namentlich in Angelegenheiten des mehrgriffigen Spiels. Er will sich denn auch in sommerlichen Mußestunden sehr eingehend mit Bachs Kompositionen *senza Basso* beschäftigt haben, wiewohl er meines Wissens niemals eine davon öffentlich vorgetragen hat[1]). Was aber die anderen Faktoren der Virtuosität anlangt, so sind wir darüber nur auf Vermutungen angewiesen, zumal er, ähnlich wie Spohr, kein sonderlicher Freund von hüpfenden Stricharten gewesen zu sein scheint. Joachim wenigstens, der einzige klassische Zeuge, den ich darüber befragen konnte, hat ihn nur noch mit liegendem Bogen spielen hören; freilich war er damals (1845) schon ein bejahrter Mann, und der ausschließliche Gegenstand ihrer Unterhaltung ist Bach gewesen.

Die ehedem so häufig gespielten Kompositionen Lipinskis sind schon seit Jahrzehnten fast ganz von den Programmen verschwunden; selbst willige Schüler können heute nur noch durch Überredung angehalten werden, wenigstens den ersten Satz seines berühmtesten Werkes, des *Concert militaire* op. 21, mit der gebührenden Sorgfalt zu studieren. Vorgeschrittenen Geigern möchte ich trotzdem die technisch ungemein fördernden drei Kaprizen op. 29 angelegentlich empfehlen.

Der zweite von den angekündigten polnischen Geigern ist Stanislaus Serwaczyński, der, 1781 zu Lublin geboren, ebenfalls von seinem Vater den Anfangsunterricht erhielt und dann längere Zeit in Lemberg tätig war. Nach einigen Kunstreisen wurde er um 1830 Konzertmeister am Theater in Pest und in der Folge Joachims erster fachmännischer Violinlehrer. Er hat denn auch seinen Schüler zum erstenmal der größeren Öffentlichkeit vorgestellt, indem er mit ihm am 17. März 1839 im Pester „Adelskasino" ein Doppelkonzert von Eck spielte. Über seine genaueren Lebensschicksale wußte Joachim freilich nichts Zuverlässiges mitzuteilen; er vermutete aber, daß Serwaczyński in jüngeren Jahren in irgendwelchen näheren Beziehungen zu Mayseder gestanden haben müsse, da ihn seine Spielweise stets an diesen erinnerte, obwohl sie nicht ganz so vollendet gewesen sei, wie die des Wiener Meisters. Servaczyński ist 1862 in seiner Vaterstadt gestorben.

Im Anschluß an diese beiden Künstler sei auch noch ihres jüngeren Landsmannes Apollinary de Kontsky gedacht, von dem die Sage geht, er habe einige Violinstunden bei

[1]) Vgl. meine Abhandlung „Zu Johann Sebastian Bachs Sonaten und Partiten für Violine allein" im „Bach-Jahrbuch 1920".

Paganini gehabt. Er wurde 1825 zu Warschau geboren, kam, von seinem Vater und einem älteren Bruder ausgebildet, schon als Wunderkind nach Paris und erregte dort als Techniker ebenso viel Aufsehen wie als Vortragskünstler musikalischer Nichtigkeiten in virtuoser Aufmachung. Nach mehreren erfolgreichen Wanderfahrten war er von 1853—1861 Soloviolinist am Petersburger Hof und wirkte dann bis zu seinem 1879 erfolgten Tode als Direktor des Konservatoriums in Warschau. Über seine Kompositionen ist weiter kein Wort zu verlieren.

Dragomir Krančević, den Wasielewski Krankowicz schreibt und zu den polnischen Geigern rechnet, ist ein Serbe, der 1847 zu Páncsova im ehemals ungarischen Banat geboren wurde. Von Hellmesberger in Wien ausgebildet, war er lange Jahre Konzertmeister an der Budapester Oper und zeichnete sich ebenso durch solides Können wie durch voluminöse Tongebung aus.

XII. Hauptstück.

Das Violinspiel während des 19. Jahrhunderts in Deutschland, Oesterreich-Ungarn und Rußland.

Der letzte und bedeutendste Ausläufer der Mannheimer Schule ist Ludwig Spohr gewesen. Da angenommen werden muß, daß jeder, der für die Geschichte des Violinspiels ein tiefergehendes Interesse besitzt, dessen „Selbstbiographie" gelesen hat, so können wir uns über die Daten seines äußeren Lebensganges kurz fassen. Er wurde 1784 als der Sohn eines Arztes in Braunschweig geboren und dort von dem Hofkonzertmeister Maucourt so rasch gefördert, daß ihn der musikliebende Herzog, der in jüngeren Jahren selber ein tüchtiger Geiger war, schon 1799 zum Kammermusiker ernannte und sich erbot, die Kosten für die weitere Ausbildung seines begabten und strebsamen Landeskindes zu übernehmen. Von dem fürstlichen Gönner aufgefordert, den Künstler zu nennen, der sein künftiger Lehrer werden sollte, entschied sich der Jüngling „ohne Bedenken für Viotti, und diese Wahl wurde von Herzog gebilligt". Da jedoch der italienische Meister auf eine dahingehende Anfrage mit einem ablehnenden Bescheid antwortete, wandte man sich an den aus Mannheim stammenden Franz Eck, der gerade auf einer Kunstreise nach Petersburg begriffen war. Diesem wurde denn auch Spohr „auf ein Jahr als Schüler mitgegeben". Nach etwa 16 Monaten wieder in die Heimat zurückgekehrt, „brannte er nun vor Begierde, in einem Konzert als Geiger und Komponist vor dem Herzog und dem Publikum aufzutreten, um Proben seines Fleißes und seiner Fortschritte abzulegen". Der Erfolg, den er dabei errang, war um so höher anzuschlagen, als kurz vorher Rode in Braunschweig gespielt hatte, jener große Geiger der ihn immer mehr hinriß, je öfter er ihn hörte. „Ja," schreibt er selber, „ich trug kein Bedenken, Rodes Spielweise, damals noch ganz der Abglanz von der seines großen Meisters Viotti, über die meines Lehrers Eck zu stellen und mich eifrigst zu befleißigen, sie mir durch sorgfältiges Einüben der Rodeschen Kom-

positionen möglichst anzueignen. Es gelang mir dies auch gar nicht übel und ich war bis zu dem Zeitpunkte, wo ich mir nach und nach eine eigene Spielweise gebildet hatte, wohl unter allen damaligen jungen Geigern die getreueste Kopie von Rode."

Bald darauf konzertierte Spohr auch in andern deutschen Städten und fand namentlich Ende 1804 in Leipzig mit seinem heut noch gespielten zweiten Konzert (d-moll) eine so begeisterte Aufnahme als Virtuose und Tonsetzer, daß damit seine künstlerische Rangstellung gesichert war. Im nächsten Jahre wurde er in Gotha Nachfolger des verstorbenen Hofkonzertmeisters Franz Anton Ernst[1]), und vermählte sich bald darauf mit der Harfenvirtuosin Dorette Scheidler, mit der er in der Folge weite Kunstreisen machte; so unter anderem auch nach der österreichischen Kaiserstadt, wo man ihn mehrere Jahre als Kapellmeister am „Theater an der Wien" zu fesseln verstand. 1817 siedelte er in ähnlicher Eigenschaft nach Frankfurt a. M. über, lebte dann vorübergehend in Dresden, immer zwischendurch fleißig konzertierend, bis er 1822 auf C. M. v. Webers Empfehlung die Berufung als Hofkapellmeister nach Kassel erhielt. Anläßlich der 25. Wiederkehr des Jahrestages, an dem er die Leitung des von ihm zu ganz prächtigen Leistungen herangebildeten Orchesters übernommen, wurde er zwar 1847 vom Kurfürsten zum Generalmusikdirektor ernannt, jedoch 1857 gegen seinen Willen und mit verkürztem Gehalt in den Ruhestand versetzt. Spohr, der zwei Jahre nach dem Tode Dorettens (1843) die treffliche Pianistin Marianne Pfeiffer geheiratet hatte, trat im Winter 1857 an einem seiner Quartettabende zum letzten Male als Geiger öffentlich auf, und nach einer Aufführung seiner herrlichen „Jessonda" (22. Nov. 1857) legte er auch den Taktstock aus den Händen. Fünf Wochen später hatte er das Unglück sich den linken Arm zu brechen. „Die Heilung ging zwar," wie es im Epilog zu seiner Selbstbiographie heißt, „über alles Verhoffen schnell von Statten, ... er gewann jedoch bald die leidige Überzeugung, daß der Arm die erforderliche Kraft und Elastizität nicht wieder erlangen würde, worauf er denn trauernd die geliebte Geige zur Ruhe legte." Der Meister selber ist am 22. Oktober 1859 zu Kassel, wo ihm 1883 ein Denkmal errichtet wurde, aus dem Leben geschieden.

Spohr, ein wegen seines aufrechten Charakters allgemein verehrter Mann, war gleich bedeutend als ausübender Künstler wie als schaffender Meister auf fast allen Gebieten der Komposition.

---

[1]) 1745 zu Georgenthal in Böhmen geboren, hatte er längere Zeit in Kassel und Straßburg bei seinem Landsmann Franz Stad, einem verbummelten Virtuosengenie à la Scheller, studiert, brachte es aber selber zu einem sehr respektablen Geiger und ist durch seine 1805 in der Leipziger „Allgemeinen Zeitung" erschienene Abhandlung „Über den Bau der Violine" auch in weiteren Kreisen bekannt geworden. Die Berliner Staatsbibliothek besitzt von ihm ein gar nicht übel geratenes *Concert de Violon, Oev. 1.*

Wenn seine Werke bis auf jene für die Geige, welche zum eisernen Bestand unsrer Literatur gehören, heute in weiteren Kreisen schon nahezu vergessen sind, so liegt das keineswegs an ihrem Mangel an innerem Gehalt, sondern hauptsächlich an der veränderten Richtung, in der sich die Tonkunst seit der mittleren Periode Beethovens entwickelt hat. In Mozart seinen Universalheiligen anbetend, vermochte Spohr ihr bei der Art seiner Kunstanschauungen so wenig zu folgen, daß er ihr selbst Beethovens op. 61 nicht mehr einzugliedern wußte. Er schätzte das Werk zwar als Musik an sich, ein „richtiges Violinkonzert" war es für ihn aber nicht[1]). Andererseits darf wieder nicht übersehen werden, daß Spohr der erste gewesen ist, der Wagners „Fliegenden Holländer" außerhalb Dresdens aufgeführt hat; er ist also alles andere als ein Rückschrittler schlechthin gewesen[2]). Im Gegenteil wird es die innere Verwandtschaft gewesen sein, die den „Vater der Chromatik und Enharmonik in der deutschen Instrumentalmusik" so mächtig zu Wagner hinzog, wiewohl er mit den Konsequenzen, die dieser später daraus zog, keineswegs immer einverstanden war.

Wenn Spitta in einem seiner „musikgeschichtlichen Aufsätze" meint, daß „unsere Zeit wenig geeignet ist, den Wert eines Musikers wie Spohr lebendig zu empfinden", so wird man diesem Ausspruch im Hinblick auf die Mehrzahl seiner über 150 Werke beipflichten, ihn in betreff der Violinkompositionen aber ganz erheblich einschränken müssen. Lehrt doch die Erfahrung, daß eine wirklich gute Ausführung der Spohrschen Konzerte Nr. 6—9 oder die mancher Geigenduette von ernsten musikalischen Kreisen heute noch ebenso dankbar begrüßt wird wie zu Zeiten unserer Väter. In Ansehung der Duette sei bloß an den stürmischen Jubel erinnert, den Karl Klingler und sein verstorbener Quartettgenosse Joseph Rywkind entfesselten, als sie 1909 anläßlich des fünfzigsten Todestages von Spohr in der Berliner Singakademie eines seiner schönsten Duos vortrugen. Es war freilich eine schlechthin vollendet zu nennende Leistung der beiden Künstler.

Einer besonderen Gunst bei Geigern, die auf ihrem Instrument zu singen verstehen, und bei Zuhörern, die das zu würdigen wissen, hat sich von jeher das „Konzert in Form einer Gesangsscene" — in der Reihenfolge der 15 Konzerte das achte — zu erfreuen gehabt. Dieses Stück, im Sommer 1816 in der Schweiz geschrieben, wurde kurz darauf (am 27. September) von Spohr selber in der Scala zu Mailand aus der Taufe gehoben. Die eigenartige Anlage desselben — *Rezitativ, Aria, Stretta* — hatte er gewählt, um den Italienern seine Musik in einer ihrem damaligen Geschmack zusagenden Aufmachung darzubieten. Es wurde denn

[1]) Vgl. meine Joachim-Biographie II, S. 290ff.
[2]) Vgl. auch Wagners „Nachruf auf Spohr".

auch, namentlich bei allen Gesangstellen, mit großem Enthusiasmus aufgenommen. Der Autor aber schrieb bekümmert in sein Tagebuch: „Dieser lärmende Beifall, so erfreulich und aufmunternd er auch für den Solospieler ist, bleibt doch für den Komponisten ein gewaltiges Ärgernis. Es wird dadurch aller Zusammenhang zerstört, die fleißig gearbeiteten Tutti bleiben völlig unbeachtet und man hört den Solospieler in einem fremden Tone wieder anfangen, ohne daß man weiß, wie das Orchester dahin moduliert hat ....". A. Rolla, Paganinis ehemaliger Lehrer, dirigierte und gab sich alle erdenkliche Mühe, mit der Begleitung des deutschen Gastes Anerkennung zu erringen, was ihm auch gelang.

Wohl kein zweiter unter den komponierenden Violinisten des 19. Jahrhunderts ist an der Art seines Tonsatzes und der geigerischen Einkleidung so leicht zu erkennen wie Spohr. Das liegt einerseits daran, daß er, kaum ins Mannesalter gelangt, bereits eine fest ausgeprägte Individualität war, andrerseits an dem Umstand, daß alle seine Violinkompositionen zunächst nur auf den persönlichen Bedarf zugeschnitten sind. Galt es doch damals als Ehrensache, dem Publikum, soweit irgend möglich, nur mit eigenen Werken aufzuwarten. Er hat deshalb Sorge getragen, daß in ihnen vor allem jene technischen Mittel zur Geltung kamen, mit denen er selber als Virtuose glänzte[1]). Wie er selbst von sich sagt, von der Natur „durch einen herkulischen Körperbau unterstützt", besaß er eine ungemein kräftige, streckfähige Linke, die für das doppelgriffige Spiel und weite Spannungen geradezu prädestiniert war, ganz ebenso wie für den Pralltriller und die von ihm mit Vorliebe bei stillstehender Hand in ein und derselben Lage ausgeführte chromatische Tonleiter. Und was den rechten Arm anbetrifft, so erfüllte dieser bei seiner beträchtlichen Länge ebensowohl die Vorbedingungen für ausgehaltene Töne in allen Stärkegraden wie seine kräftigen, zugleich aber höchst geschmeidigen Gelenke die-

[1]) Bezeichnend ist ferner, was er im Juli 1816 in seinem Tagebuch einträgt: „Als Vorbereitung zur nächsten Winterreise kann ich noch einer Verbesserung an meiner neu erworbenen Geige" (einer Lupot, die er spielte, bis er 1822 von der Strinasachi in Gotha eine Stradivari erkaufte) „erwähnen. Durch vielfältige Versuche mit Stimme und Steg habe ich es endlich dahin gebracht, daß sie auf der Quinte, wo sie bisher hart und spröde war, nun ebenso zart anspricht, wie auf den anderen Saiten. Diese Veränderung des Instrumentes ist nicht ohne Einfluß auf den Styl der neuen Violin-Compositionen, sowie auf meine Vortragsweise geblieben! So gewiß ist es, daß das Instrument auf die Methode des Spielers in gleicher Weise Einfluß übt, wie die Stimme auf die des Sängers. Indem man sich bemüht, die Schwäche des Instrumentes zu verdecken und seine Vorzüge hervorzuheben, wird man vorzugsweise das ausführen, was das Instrument am leichtesten hergibt, und so wird sich die ganze Spielweise nach und nach der Eigentümlichkeit des Instrumentes unterordnen und anpassen. Man kann daher aus den Compositionen eines Virtuosen nicht bloß die Eigenheiten seines Spieles, sondern auch die seines Instrumentes erkennen."

jenigen für die von ihm angewandten Stricharten, insonderheit die für das feste, sogenannte *staccato serioso*. Über letzteres äußert er sich in der Violinschule (S. 132) folgendermaßen: „Das Staccato ist, wenn es gut gemacht wird, von brillantem Effekt und eine der Hauptzierden des Solospiels. Das Geschick dazu muß aber gewissermaßen angeboren seyn, denn die Erfahrung lehrt, daß oft die ausgezeichnetsten Geiger, trotz des fleißigsten Übens, es niemals erlernen, während andere, viel unbedeutendere Geiger es ohne alle Übung sogleich haben machen können ....“ Mit einem gewissen Selbstgefühl trug er denn auch gelegentlich eines Besuches, den er 1834 Mendelssohn in Düsseldorf abgestattet hatte, in sein Tagebuch ein: „..... Destomehr schien ihm und seiner Schwester mein Concertino in E-dur zu gefallen, in dem ein eigentümliches staccato in einem langen Striche als Novität vorkam, das er bei anderen Geigern noch nicht gehört hatte. Als er mir nun dasselbe auf sehr gewandte Weise aus der Partitur accompagnirte, konnte er dieses staccato nicht oft genug hören und bat mich immer von neuem, dabei wieder anzufangen, indem er zu seiner Schwester sagte: „Sieh, das ist das berühmte Spohrsche Staccato, welches ihm kein andrer Geiger nachmacht!““

Wie der Kasseler Meister zeitlebens in unerschrockener Weise für die Hebung der gesellschaftlichen Stellung unseres Standes eingetreten ist, so war auch sein persönliches Auftreten vor dem Publikum von wahrhaft königlicher Haltung. Die Geige einmal unters Kinn gesetzt, verblieb er, einer Statue vergleichbar, ein ganzes Solo hindurch in der zu Beginn angenommenen Stellung, und da er die Saiten stets nur mit liegendem Bogen strich, der einen ungemein saftigen, dabei aber höchst wandlungsfähigen Ton aus dem Instrument hervorholte, so zeichnete sich sein Allegro-Spiel durch eine gleich imposante Großzügigkeit aus, wie die olympische Ruhe, mit der er langsame Stücke vortrug, zur Andacht und innerlichen Einkehr stimmte. Großen Eindruck hat auf die Zeitgenossen auch vor allem seine dem *bel canto* der alten Italiener abgelauschte Fähigkeit des „Tonspinnens“ gemacht, d. h. die Kunst, einen in zartestem *pianissimo* beginnenden Ton unter Zuhilfenahme des *Vibrato* allmählich zu immer größerer Klangstärke anschwellen zu lassen, wofür einerseits die Anfänge der „Gesangsscene“ und des A-dur-Konzertinos, andererseits die getragenen Mittelsätze der Konzerte Nr. 9 und 11 schöne Belege bieten.

Wie auf musikdramatischem Gebiet, so zählt Spohr auch mit seinen Violinkonzerten zu den Hauptvertretern der deutschen Romantik. Sie beweisen es besonders durch kühne Modulatorik und schroffe Stimmungswechsel, so daß sich in ihnen ein ungleich stärkeres subjektives Empfinden ausspricht als bei all seinen geigerischen Vorläufern und Zeitgenossen, unter denen ihm das Dreigestirn Viotti-Rode-Kreutzer besonders hochstand. Ist dies schon an

den zweiten Themen der Allegri deutlich wahrzunehmen, so gelangt es zu noch eindringlicherer Geltung bei den in sich abgeschlossenen Mittelsätzen seiner Konzerte. Und wenn ich unter den letzteren das sechste (in g-moll) besonders hervorhebe, so deshalb, weil sich von kaum einem zweiten Stück die Berechtigung, Spohr den größten Lyriker der Geige zu nennen, so überzeugend herleiten läßt wie von dem dortigen B-dur-Adagio, das durch ein Andante-Recitativ eingeleitet wird. Unbegreiflich, daß dieses herrliche Stimmungsbild von den Programmen der heutigen Geiger nahezu völlig verschwunden ist!

Auf Seite 189 vom zweiten Bande der Spohrschen Selbstbiographie steht der Satz: „Im Herbste 1831 beendigte ich auch meine Violinschule, eine Arbeit, die ich auf vielfache Aufforderungen unternommen hatte, zu der ich aber mehr als ein volles Jahr gebrauchte . . .“ Sie ist sehr würdig ausgestattet 1832 bei Tobias Haslinger in Wien erschienen und mit einer „Vorrede für Eltern und Lehrer“ versehen, die in dem Wunsche des Verfassers ausklingt, „daß geübte Lehrer, nachdem sie diese Schule einige Zeit gebracht haben, ihm über die Zweck- oder Unzweckmäßigkeit der von ihm aufgestellten Lehrmethode belehrende Winke geben mögen, die er zur Verbesserung des Werkes bey einer vielleicht nöthig werdenden zweiten Auflage benützen könnte. Besonders dankbar würde er für solche seyn, die sich über die erste Hälfte des Werkes verbreiten, da er, so viele Schüler er auch bildete, doch keinem den ersten Unterricht ertheilte, und folglich über diesen keine eigenen Erfahrungen zu sammeln vermogte.“

Wäre ich zwei Menschenalter früher zur Welt gekommen und hätte ich schon damals meine heutige Erfahrung besessen, so würde ich wahrscheinlich dem Wunsche Spohrs entsprochen und einen Brief etwa folgenden Inhalts an ihn gerichtet haben: „Hochzuverehrender Meister, die Geigerwelt kann Ihnen garnicht dankbar genug sein, daß Sie ihr nach den vielen herrlichen Kompositionen für den Konzertsaal und das Haus nun in Gestalt Ihrer Violinschule auch noch ein so bedeutsames pädagogisches Werk zum Geschenk gemacht haben. Abgesehen von dem klar und eindringlich geschriebenen Text mit unzähligen Ratschlägen höchsten Wertes, enthält es in musikalisch anregender Form zugleich eine so große Menge technisch fördernden Übungsstoffes, daß man nicht recht weiß, was an dem Opus mehr zu bewundern ist, die künstlerische Einsicht des Verfassers oder dessen Liebe zu dem behandelten Gegenstand.

„Nachdem ich Ihr Werk auf das eingehendste studiert und wiederholt den Versuch gemacht habe, den von Ihnen darin vorgezeichneten Lehrgang auch bei Anfängern zu erproben, bin ich jedoch zu der Überzeugung gelangt, daß er nur in ganz seltenen Fällen Aussicht auf Erfolg haben wird, das heißt nur dann,

wenn die betreffenden Schüler jener Kategorie von Talenten angehören, die man geborene Geiger zu nennen pflegt. Für geringere Begabungen aber schreitet Ihr Lehrgang, obzwar an sich durchaus folgerichtig, in den Anfangsgründen wie in den Lagen- und Doppelgriffübungen viel zu rasch fort, als daß der Schüler nicht noch einer großen Anzahl anderweitiger Etuden zu seiner Ergänzung bedürfte[1]). Aus letzterem Umstand lassen sich jedoch sehr fruchtbare Konsequenzen ziehen, wenn man Ihre Schule quasi als Repetitorium bei solchen Lernbeflissenen gebraucht, die zwar schon auf der Mittelstufe botanisieren, deren Fundamente aber nicht hinreichend gesichert sind, um ohne zweckentsprechende Nachhilfe einen erfolgreichen Aufstieg in die höheren Regionen unserer Kunst zu verbürgen.

„Vermag also der Pädagoge Ihrer Lehrmethode als solcher nur unter gewissen Einschränkunhen zuzustimmen, so darf dafür der Musiker in ihm ohne Einschränkung das Lob der zahlreichen Etuden singen, mit denen Sie Ihre textlichen Erläuterungen durchsetzt haben; sie gehören zu den besten, die je für unser Instrument geschrieben worden sind. Und zu ganz besonderem Dank ist er Ihnen verpflichtet für die äußerst sorgsame Bezeichnung des a-moll-Konzertes von Rode, sowie Ihres eigenen neunten, die den stattlichen Band zum Abschluß bringen. Ob allerdings der von Ihnen in jüngeren Jahren so angeschwärmte französische Geiger mit Ihrer Bearbeitung seines Stückes in allem und jedem einverstanden gewesen wäre, glaube ich bezweifeln zu sollen. Sie könnten freilich die Berechtigung dazu durch den Umstand motivieren, daß er es ja selber in den verschiedenen Stadien seiner Virtuosenlaufbahn mit wesentlichen Abweichungen von der ursprünglichen Fassung vorgetragen hat.

„Genehmigen Sie die Versicherung, daß es vor allem der feste Glaube an die Sachlichkeit eines allseitig bewunderten Künstlers gewesen ist, der mir den Entschluß eingab, Ihre Violinschule nicht bloß mit Liebe, sondern auch mit Freimut zu besprechen. Wird sie doch immerdar den Wert eines Vermächtnisses jener Anschauungen behalten, die Louis Spohr, einer der größten Geigenmeister aller Zeiten, vom Wesen und der Behandlung unseres Instruments gehabt hat . . ."

Zu weit ernsteren Bedenken als die Bearbeitung des Solopartes von Rodes 7. Konzert geben nachstehenden Sätze Anlaß, die Spohr 1854, also wenige Jahre vor seinem Tode, an seinen Freund und ehemaligen Schüler Moritz Hauptmann in Leipzig schrieb: „Von Peters aufgefordert, die *Etudes de Violon* von Fiorillo für eine neue Ausgabe durchzusehen, kam ich auf den Gedanken, diese Übungsstücke für die Violine allein, mit einer Begleitungsstimme

[1]) Vgl. dazu meine Vorrede zum 1. und 2. Bande der Violinschule Joachim-Moser.

für den Lehrer zu versehen und sie nach meiner Weise bezeichnet als Anhang zu meiner Violinschule herauszugeben. Ich bin nämlich von Lehrern, die nach meiner Schule unterrichten, schon oft aufgefordert worden, die Übungsstücke derselben zu vermehren, und habe zu dieser Arbeit nie rechte Lust gehabt. Nun hielt ich es für ein Leichtes, zu den Fiorilloschen Etuden eine zweite Stimme zu setzen und glaubte damit bald fertig werden zu können; aber ich hatte mich geirrt. Ich fand falsche Rhythmen, fehlerhafte Modulationen, und mußte mich schon entschließen, sie abzuändern, ja einige förmlich umzuarbeiten, damit abgerundete und wohlklingende Musikstücke daraus wurden. Bei der Gelegenheit habe ich dann auch das beseitigt, was in den Verzierungen und in der Vortragsweise veraltet ist. Ich bin nun einigermaßen in Zweifel, ob ich dazu berechtigt war; doch glaube ich es damit entschuldigen zu können, daß der Verfasser schon lange tot ist und sein Werk in Frankreich wie in Deutschland als Gemeingut betrachtet wird. Wie die Übungen nun geworden sind, hätte ich keine besseren neuen schreiben können, und so glaube ich doch, daß die drei Monate, die ich darauf verwendet habe, etwas Verdienstlichem und Nützlichem gewidmet worden sind." Nun kann zwar nicht geleugnet werden, daß Spohr die von ihm unternommene Aufgabe von seinem Standpunkt aus glänzend gelöst hat; ich hätte aber nicht Zeuge der Empörung sein mögen, die ihn erfaßt haben würde, wenn etwa jemand eines seiner Geigenduos zu einem Klaviertrio oder dergleichen umgearbeitet hätte und damit in ähnlicher Weise umgesprungen wäre wie er mit dem seligen Fiorillo. Es scheint ihm das Gefühl dafür gefehlt zu haben, daß auch für einen kurhessischen Generalmusikdirektor das Werk eines Verstorbenen nicht schlechthin als vogelfrei gelten durfte; man male sich nur die Konsequenzen aus, wenn dem wirklich so wäre.

Spohr war seinerzeit einer der gesuchtesten Lehrer Deutschlands und Österreichs. Ein 1860 von Malibran herausgegebenes Verzeichnis führt insgesamt 187 Schüler, darunter drei Dutzend Ausländer an, die er mehr oder weniger lang unterrichtet hat. Wenn sich von ihnen verhältnismäßig nur wenige zu Persönlichkeiten von ausgeprägter Eigenart entwickelten, so mag das ja zum Teil auf sie selber zurückzuführen sein, in erheblichem Maße aber doch auch auf den Lehrer. Spohr hatte nämlich die Schwäche, stets diejenigen seiner Zöglinge für die Begabtesten zu halten, die seine eigene Spiel- und Ausdrucksweise am getreuesten nachahmten. Sie wurden deshalb, wie ich im letzten meiner zehn Aufsätze „Vom Vortrag" (III. Bd. der Violinschule Joachim-Moser) nachzuweisen versucht habe, zu Manieristen, denen die Kraft, selbst eine Schule zu bilden, versagt blieb. Bei allem schuldigen Respekt vor dem großen Künstler in Spohr, von dem man nur mit abgezogenen Hute sprechen darf, kommt eine gewissenhafte Prüfung schließlich doch zu dem Ergebnis, daß zwar seine Person, für sich betrachtet, die Krönung der Mannheimer Schule darstellt,

es aber seinem Mangel an pädagogischer Einsicht zuzuschreiben ist, daß sie zu so unerwartet schnellem Absterben gelangte.

Die wahrhaft gute Lehre hat ihre Aufgabe stets darin gesucht, ihre Jünger zu künstlerischer Selbständigkeit zu erziehen, oder mit Louis Ehlert zu reden, „den Schülern den Weg zu ihrem ‚Ich' zu weisen". Auf dem Fundament der musikalischen Grammatik und der Anerziehung aller zum Reproduzieren nötigen technischen Ausdrucksmittel darf sie den Schüler nur insoweit beeinflussen, daß sie sich bemüht, seinen Geschmack zu läutern, sein Stilgefühl zu bilden und sein Temperament in geordnete Bahnen zu lenken. Freilich ist die Grenze außerordentlich schwer zu bestimmen, wo die bloße Erziehung zum richtigen Gebrauch der musikalischen Sprache aufhört und wo die Einwirkung auf das innerliche Empfinden und die künstlerische Individualität des Schülers beginnt. Dazu gehört eine nur in langjähriger Erfahrung und durch liebevolle Beobachtung zu gewinnende Urteilskraft, die im höchsten Sinne bloß wenigen Künstlern, die den Lehrberuf ausüben, zu eigen ist. Baillot, Kreutzer und Habeneck sind solche weiße Raben gewesen; aber auch einige deutsche Meister, von denen alsbald die Rede sein wird.

Außer den bereits an anderer Stelle besprochenen Schülern Spohrs, seien hier noch angeführt die Brüder Bargheer, Bott, David, Hauptmann, Kömpel und St. Lubin. Unter ihnen ist fraglos Ferdinand David als der hervorragendste zu bezeichnen; denn die Bedeutung Moritz Hauptmanns (geb. 1792 in Dresden, gest. 1868 zu Leipzig) liegt wesentlich nur auf dem Gebiete der musikalischen Theorie.

David wurde 1810 zu Hamburg in demselben Hause geboren, in dem anderthalb Jahre vorher auch sein Freund Felix Mendelssohn zur Welt kam, und ist 1873 zu Klosters in der Schweiz gestorben. Nach Beendigung seiner Studien in Kassel — bei Spohr im Violinspiel, bei Hauptmann im Generalbaß — unternahm er mit seiner Schwester Louise, der späteren Frau Dulcken, die eine vortreffliche Pianistin war, Konzertreisen, debütierte Ende 1825 im Leipziger Gewandhaus mit Spohrs Gesangsscene und übersiedelte dann nach Berlin, wo er an die drei Jahre lang erster Geiger im Orchester des Königstädtischen Theaters war. Von 1829—1835 wirkte er als Führer eines Streichquartetts, das sich sein nachmaliger Schwiegervater, der Landrat von Liphart, auf seinem Gute Rathshof bei Dorpat hielt, und folgte 1836 einem Rufe als Konzertmeister an das Gewandhaus in Leipzig. Sowohl an diesem wie an dem 1843 daselbst eröffneten Konservatorium ist er zeitlebens unermüdlich tätig gewesen und hat dadurch wesentlichen Einfluß auf das deutsche Musikleben ausgeübt.

Zunächst in seiner Eigenschaft als Konzertmeister, die trotz aller Fehler, die man an ihr namentlich seit dem Hinscheiden Mendelssohns zu rügen fand — aufdringliches Vorhauen bei Orchestereinsätzen, eigenwillige Tempi gegenüber dem Dirigenten

usw. — im ganzen doch als segensreich bezeichnet werden muß. Dann als Solist und Kammermusikspieler. Denn wenn er auch kein wirklich bedeutender Geiger gewesen ist, so besaß er doch technisches Können genug, um selbst schwierige Sachen befriedigend vorzutragen; wobei ihm sowohl seine große Intelligenz, wie eine in ihrer Art hervorragende musikalische Begabung zustatten kamen. Dafür bildete der Mangel an Stilgefühl die Achillesferse seines Künstlertums, und zwar nicht bloß bei seinen persönlichen Leistungen als Ausübender, sondern, was weit schwerer wiegt, auch bei einem erheblichen Teil der von ihm veranstalteten Ausgaben älterer Musik. Wäre diese Ausstellung nicht zu machen, so hätten wir in David einen der größten Wohltäter in der Geschichte des Violinspiels zu verehren; hat doch kaum ein zweiter so viele Meisterwerke der Geigenliteratur wieder ausgegraben und zumeist selber erneut öffentlich gespielt wie er, nur leider fast immer mit den von ihm beliebten Änderungen und Zutaten, stilwidrigen Kadenzen und sonstigem Firlefanz. Unter den Werken, die er nahezu intakt ließ, wie zum Beispiel die klassischen Etuden von Kreutzer, Rode und Fiorillo, seien aber mit besonderem Nachdruck Bachs Sonaten und Partiten *a Violino solo senza Basso* hervorgehoben, von denen er als erster eine spielbar gemachte Fassung herausgab. Mag auch, wie ich vermute, Mendelssohn seine schützende Hand über diese Arbeit gebreitet haben, so dürfen doch des Herausgebers Verdienste um sie in keiner Weise geschmälert werden[1]). Davids Kompositionen, die sich seinerzeit großer Beliebtheit erfreuten, sind heute bis auf einige instruktive Werke wie seine Violinschule, die „bunte Reihe" sowie „Dur und Moll", fast ganz in Vergessenheit geraten, und auch diese werden zumeist nur noch von Lehrern gebraucht, die der älteren Schülergeneration des Leipziger Konservatoriums angehören[2]).

[1]) Vgl. dazu meine schon mehrfach erwähnte Abhandlung im „Bach-Jahrbuch 1920".

[2]) Von einer ebenso seltenen wie bemerkenswerten Selbsterkenntnis zeugen übrigens die nachstehenden Sätze, welche Julius Eckardts reizendem Buche „Ferdinand David und die Familie Mendelssohn" (Leipzig, Duncker und Humblot, 1888) entnommen sind: „Die Strenge und Entschiedenheit des Urteils, die ihn zum Gegner unserer Allerneusten machte, bewährte David in noch höherem Maße in dem Verhalten gegen die eigenen Compositionen. Das für Componisten seines Ranges nahezu unvermeidliche Loos, dem Zeitgeschmack entsprechende Schöpfungen eine Weile dankbar und beifällig aufgenommen, nach einigen Jahren aber wieder vergessen zu sehen, blieb auch ihm nicht erspart, — niemals aber hat er über die dabei gemachten Erfahrungen geklagt, — niemals hat er sich oder andere über dieselben zu täuschen versucht. Seine während der 40er oder 50er Jahre mit entschiedenem Beifall aufgenommenen, innerhalb wie außerhalb Deutschlands häufig gegebenen Violinkonzerte hat David in späteren Jahren nie wieder öffentlich gespielt, niemals bei Feststellung der Leipziger Conzertprogramme in Vorschlag gebracht. Der Verwandten eines hochverdienten älteren Musikers, die darüber klagte, daß des Verstorbenen Conzerte nicht mehr zur Aufführung kämen, hat er mit der ihm eigenthümlichen Unbefangenheit gesagt, daß er, der jüngere und noch lebende, das

Denn die jüngere wächst schon seit Jahrzehnten vorzugsweise unter Benutzung der verdienstlichen Studienwerke und Ausgaben heran, die von Friedrich Hermann, Hans Sitt und Richard Hofmann herrühren. Im persönlichen Unterricht aber hatte David bei all jenen Schülern namhafte Erfolge aufzuweisen, die intelligent genug waren, sich an seine geigerischen Tugenden und Vorzüge zu halten, ohne seine oft unleidlichen Vortragsmanieren anzunehmen. Unter ihnen haben es später viele als Konzertmeister in größeren Orchestern zu Rang und Ansehen gebracht; so Joseph Wilhelm von Wasielewski (in Leipzig, Düsseldorf und Bonn), Engelbert Röntgen (Leipzig), Hugo Zahn (Bremen und Schwerin), Raphael Maszkowski (Hamburg, Koblenz und Breslau), Friedrich Hegar (Berlin und Zürich), Henry Schradieck (Bremen, Leipzig und Hamburg), Robert Heckmann (Leipzig und Köln), Hugo Wehrle (Weimar und Stuttgart) und Arno Hilf (Moskau, Sondershausen und Leipzig). Aber auch seines 1840 zu Leipzig geborenen Sohnes Paul David sei gedacht, der einige Jahre in Karlsruhe tätig war, dann als Musiklehrer nach England ging und eine große Anzahl von Aufsätzen über geigerische Dinge zu Groves *Dictionary* beigesteuert hat.

Der berühmteste Schüler Davids ist August Wilhelmj gewesen, der 1845 zu Usingen in Nassau geboren wurde. Von dem Wiesbadener Konzertmeister Konrad Fischer trefflich vorgebildet, bezog er 1861 das Leipziger Konservatorium, um bei Ferdinand David zu studieren, und dieser förderte ihn so rasch, daß er schon im dritten Semester bei einer öffentlichen Prüfung mit dem fis-moll-Konzert von Ernst auf dem Programm stand. Bald darauf fand auch sein Debut im Gewandhaus statt, wobei er Joachims „Konzert in ungarischer Weise" spielte. Dann begab er sich auf Kunstreisen, die ihn zunächst fast den ganzen europäischen Kontinent, später aber auch beinahe die ganze übrige Welt durchstreifen ließen. In die Heimat zurückgekehrt, lebte er eine Zeitlang zu Biebrich am Rhein, wo er den mißglückten Versuch unternahm, eine „Hochschule für Violinspiel" zu gründen, von 1886—1894 in Blasewitz bei Dresden, und übersiedelte hierauf als Lehrer an der *Guidhall-Music-School* nach London, wo er 1908 gestorben ist. Als Ausübender hat Wilhelmj, zumal in jüngeren Jahren, über ganz ungewöhnliche geigerische Eigenschaften und Fähigkeiten verfügt, vor allem über eine nahezu unfehlbare Sicherheit auf dem Griffbrett namentlich im mehrgriffigen Spiel, und über eine überaus saftige, in manchen Kreisen sprichwörtlich gewordene Ton-

Gleiche erfahren habe und — daß er das in der Ordnung finde. ‚Von Concerten,' so lautete sein damals gethaner Ausspruch, ‚halten sich nur die Sachen allerersten Ranges. Die Stücke dieser Gattung enthalten nothwendigerweise das jeder Epoche eigenthümliche Passagenwerk und dieses unterliegt — in kürzerer oder längerer Frist — einem Veralten, über welches allein der höchste musikalische Ideengehalt hinweghelfen kann. Weil dem so ist, spielt die jüngere Generation meine Concerte schon jetzt nicht mehr."

gebung. Letztere erzielte er allerdings zu einem erheblichen Teile dadurch, daß er niemals viele Noten unter einem Strich spielte und bei gehaltenen Tönen stets mehrere Male den Bogen wechselte. Ein besonderer Trick von ihm bestand darin, daß er Stellen, die vom Komponisten mit piano bezeichnet sind, forte zu spielen pflegte und so nicht bloß beim Publikum, sondern auch bei der Kritik den Eindruck erweckte, einen weit größeren Ton zu besitzen als alle übrigen Violinisten. Ein Beispiel für viele: als er nach der Rückkehr von seiner Weltreise zu Ende der Achtziger Jahre wieder einmal in der Berliner Singakademie auftrat, stand u. a. auch das Beethovensche Konzert auf dem Programm, dessen erstes Solo bekanntlich mit einem leise einzusetzenden gebrochenen Gang in Oktavenvorschlägen beginnt, der dann mit einem maßvollen crescendo in das herzhaft anzufassende hohe G des Dominant-Septakkordes mündet. Zu meinem und des neben mir sitzenden Emil Sauret nicht geringem Schrecken stürzte sich Wilhelmj jedoch mit einer solchen Berserkerwut, *fortissimo ed appassionato*, auf den Anfang, daß dieses bis dahin noch von keinem sich selbst respektierenden Geiger auf ein Kunstwerk verübte Attentat den damaligen Referenten der „Post", E. E. Taubert, zu dem Ausruf begeisterte: „Gleich mit den ersten markigen Oktavengängen merkte man die Klaue des Löwen." (!!) Ob sich besagter Kritiker wohl jemals die Partitur des von ihm so oft gehörten Stückes angesehen hat? Hiermit war jedoch die Enttäuschung noch keineswegs zu Ende, denn im weiteren Verlauf des Abends kam mir immer deutlicher zum Bewußtsein, daß Wilhelmj nicht die geringste Darstellungsgabe besaß: er spielte das herrliche Werk aus den Noten — sogar in der Kadenz mußte ihm umgeblättert werden — mit einer Lieblosigkeit herunter, wie sie mir ähnlich bis zum heutigen Tag nicht wieder vorgekommen ist. Genau so verhielt es sich mit der Bachschen Chaconne: da er sie, bei tadelloser Intonation natürlich, bloß auf satte Tongebung eingestellt hatte, wirkte sie bei seinem völligen Mangel an Charakterisierungsfähigkeit im Grunde doch höchst langweilig. Es war eben nur eine geigerische Glanzleistung ersten Ranges. Über die *Airs hongrois* von Ernst läßt sich auch nichts Besseres sagen, da ich sie kaum jemals schwungloser gehört habe. Freunde und Bewunderer des berühmten Virtuosen suchten mir zwar einzureden, daß der Rückgang seines Künstlertums auf „das ewige Reisen" zu schieben sei; indessen fand sich in Joachims Nachlaß ein Brief an seine Frau vor, der, bereits im November 1872 geschrieben, folgende Sätze enthält: „... Wilhelmj habe ich nun Sonntag gehört und war gegen den ersten Eindruck sehr enttäuscht. Soviel innere Leere hätte ich nicht erwartet — nicht einmal im Rezitativ des a-moll-Quartetts von Beethoven ein einigermaßen sicheres Erfassen des äußerlichen Effekts, geschweige wirkliches Leben. Dabei Davidsche schlechte technische Angewohnheiten, nicht einmal eigene; aber ein pomadiges, sinn-

liches Schwelgen in der Geige, die herrlich klang. Und nun lese die Kritik! Das Abendlied (von Schumann) spielte er in D-dur statt des dämmerige Des, eine Oktave tiefer auf der G-Saite, und wieder ohne die Begleitung in der Oberstimme zu ändern. Geradezu dumm. Man sollte eigentlich nur für sich und ein paar Freunde musizieren ..."

In erster Linie als Konzertmeister haben sich auch die nachstehenden Schüler Spohrs hervorgetan: der 1805 in Turin geborene und 1850 zu Berlin gestorbene Léon de Saint Lubin, dessen sechs Kaprizen für Violine allein sehr wertvolles Studienmaterial darstellen; Karl Bargheer (Detmold und Hamburg) und sein Bruder Adolf Basel). Wie St. Lubin, bevor er nach Kassel ging, bei Polledro in Dresden studiert hat, so sind die beiden Bargheers auch noch Zöglinge von David und Joachim (während seiner hannöverschen Zeit) gewesen. Des Altmeisters Lieblingsjünger aber waren Jean Bott und August Kömpel hauptsächlich deshalb, weil sie des Lehrers Kompositionen am getreuesten in seinem Sinne darzustellen wußten. Ersterer, 1826 zu Kassel geboren, wurde 1848 Spohrs Konzertmeister[1]) und vier Jahre später neben ihm zweiter Dirigent der kurfürstlichen Kapelle. 1865 zum Hofkapellmeister in Meiningen ernannt, vertauschte er diesen Posten bald mit dem an der Oper zu Hannover, wo er bis 1878 wirkte. Nach vorübergehenden Stationen in Magdeburg und Hamburg ging er 1885 nach New-York, wo er zehn Jahre später gestorben ist. Kömpel, der 1831 in dem bayerischen Kurort Brückenau zur Welt kam, wurde auf Spohrs Betreiben schon mit vierzehn Jahren als erster Geiger in der Kasseler Hofkapelle angestellt, war von 1852–1861 Joachims Pultgenosse im hannöverschen Orchester und begab sich dann auf erfolgreiche Kunstreisen. 1863 erhielt er die Ernennung zum Hofkonzertmeister in Weimar, wo er 1891 das Zeitliche gesegnet hat.

Im November 1815 notierte Spohr: „Zur Ergänzung des Tagebuchs führe ich hier noch an, daß sich mir in Nürnberg der junge, etwa vierzehnjährige Molique vorstellte und mich bat, ihm während meines Aufenthaltes Unterricht zu geben, dem ich gern willfahrte, weil der Knabe schon damals Ausgezeichnetes für seine Jahre leistete. Da Molique sich seit jener Zeit durch fleißiges Studium meiner Violinkompositionen immer mehr in meiner Spielweise ausbildete und sich daher Schüler Spohrs nannte, so habe ich dieses Umstandes noch nachträglich erwähnt."

---

[1]) Nach seinem Auftreten im Gewandhaus schrieb aber David unter dem 26. Januar 1844 an den in Berlin weilenden Mendelssohn: „.... In demselben Conzert spielte der junge Bott aus Cassel ‚Sonst und Jetzt' von Spohr und Variationen von Vieuxtemps. Er hat viel Kraft und Tact, spielt aber nichtsowohl kalt als leer. Keine Spur von Ausdruck, Feinheit, Geist, kurz ein Hilf (Onkel von Arno Hilf) ohne dessen Frische, und lange kein Joachim. Er wurde sehr kalt aufgenommen."

Bernhard Molique, der 1802 in Nürnberg geboren wurde und später mit Joachim nahe befreundet war, hat diesem gegenüber niemals ein Hehl daraus gemacht, wie sehr ihn die Fassung der vorstehenden Notiz verdrossen habe. „Natürlich," meinte der biedere Franke, „nannte ich mich damals einen Schüler des Meisters, der die Güte hatte, einige seiner Stücke mit mir durchzunehmen; es ist mir aber niemals in den Sinn gekommen, über Spohr meinen eigentlichen Lehrer, den wackeren Münchener Konzertmeister Rovelli zu verleugnen, bei dem ich in der Folge längere Zeit studierte und den ich 1817 nach Wien begleitete." Zunächst blieb Molique auch in der Kaiserstadt und zwar als erster Geiger im Orchester des Theaters an der Wien; er wurde aber bereits 1820 nach München zurückberufen und an Stelle des abgegangenen Rovelli zum Konzertmeister der bayerischen Hofkapelle ernannt. 1826 übersiedelte er in gleicher Eigenschaft nach Stuttgart, wo er bis 1849 wirkte, und ging dann nach London, da er in England als Solist und Quartettspieler wie auch als Komponist stets besondere Erfolge zu verzeichnen hatte. 1866 entsagte er der Öffentlichkeit und lebte bis zu seinem 1869 erfolgten Tode zu Kannstadt am Neckar.

Joachim, mit dem ich mich des öfteren über Molique unterhalten habe, stellte ihn als Autor von sechs Violinkonzerten und anderen Geigensachen ebenso hoch wie als ausübenden Künstler. „Ich würde garnicht anstehen," sagte er, „ihn einen der bedeutendsten Virtuosen zu nennen, die mir im Leben begegnet sind, wenn seine Bogenführung weniger eckig gewesen wäre. Sie war Schuld daran, daß sein Ton stets gedrückt klang, während er sonst ungemein sauber und fertig spielte, vor allem immer tadellos rein intonierte. Während meiner hannöverschen Zeit habe ich sein drittes Konzert (d-moll) öfters zu Gehör gebracht, weil es mir sowohl musikalisch wie geigerisch die launige und witzig-pfiffige Art, die der alte Herr auch im Leben besaß, am getreuesten wiederzuspiegeln schien. Seine beste Komposition nach dem Cellokonzert, das ja noch heute gern gespielt wird, ist aber unstreitig das fünfte Violinkonzert (a-moll), das zum eisernen Bestand unserer Literatur gehören müßte. Es ist denn auch in früheren Jahren ein Paradepferd von Laub, Auer und anderen namhaften Geigern gewesen."

Sehr anschaulich schildert auch Eduard Hanslick in seiner „Geschichte des Concertwesens in Wien" unseren Künstler: „Bernhard Molique ist nach dem kurzen Besuch, den er 1817, noch ein Jüngling, als Begleiter seines Meisters Rovelli in Wien gemacht, noch dreimal als Konzertgeber in Wien gewesen: 1831, dann 1839, endlich 1845. Jedesmal gewann er die höchste Achtung der ernsten Musikfreunde und Kenner, die außerordentlichsten Lobsprüche der Kritik, und dennoch brachte er es kein einziges Mal zu einem wahrhaft durchschlagenden Erfolg oder auch nur zu einem vollen Conzertsaal bei obendrein niedrigen Preisen. Wenn man den Charakter der Epoche sich vergegenwärtigt, so löst sich

das Rätsel — denn rätselhaft blieb diese Zurücksetzung eines der ersten und gediegensten Violinmeister immerhin — Moliques haltungsvolles, ruhiges Spiel, seine männlich ernsten, gediegenen, dabei etwas formalistischen Compositionen, endlich seine Persönlichkeit hatten nichts von den „interessanten" Zuthaten und dem romantischen Zauber des modernen Virtuosen. Molique war ein ernster, etwas unbehilflicher Schwabe, von behäbigem, gedrungenem Körperbau, trug weder geheimen Liebesschmerz noch langes Haar, dafür — o Graus — eine schwarze Hornbrille! Daß er stark Tabak schnupfte, konnte keinem Zweifel unterliegen. Wie konnte solch eine solide Pastorenerscheinung die Herzen gewinnen neben einem Liszt, Thalberg, Ole Bull, Ernst, Servais und anderen merveilleusen Naturen?"

Wie seinerzeit der aus Deutschbrod in Böhmen zugewanderte Joh. Stamitz die „Mannheimer Schule" gegründet hatte, so sandte diese zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts in der Person des Kurpfälzers Friedrich Wilhelm Pixis einen ihrer besten Abkömmlinge nach dem Ursprungslande zurück, wo er namentlich als Lehrer an dem vom böhmischen Adel 1811 ins Leben gerufenen Prager Konservatorium eine segensreiche Tätigkeit entfaltete. Einer der ersten Zöglinge desselben war der 1801 in Prag geborene Johann Wenzel Kalliwoda, der als Kapellmeister beim Fürsten von Fürstenberg zu Donaueschingen von 1822 bis 1866 in Diensten stand und neben dem vielgesungenen „Deutschen Lied" noch viele Vokal- und Instrumentalsachen komponiert hat, so vor allem mehrere Violinkonzerte und Geigenduos, die sich ehedem großer Beliebtheit erfreuten. Kalliwoda der in jüngeren Jahren ein gewandter Solist war, ist Ende 1866 in Karlsruhe gestorben. Als Pixis hervorragendster Schüler ist aber Moritz Mildner zu bezeichnen, der, 1812 zu Türnitz geboren, nach Pixis Tode (1842) dessen Nachfolger wurde und seinersits wieder eine ganze Anzahl bedeutender Geiger ausgebildet hat. Der 1865 zu Prag Dahingeschiedene soll in seiner sauberen Art, unser Instrument zu behandeln, ein ebenso guter Solist wie feinsinniger Quartettspieler gewesen sein. Sein größter Ruhm besteht freilich darin, daß kein geringerer als Laub aus seiner Schule hervorgegangen ist.

Ferdinand Laub kam 1832 in Prag zur Welt und machte nach Absolvierung des dortigen Konservatoriums Kunstreisen, die ihm alsbald einen so bedeutenden Ruf verschafften, daß er 1853 als Nachfolger Joachims nach Weimar berufen wurde. Von 1856—64 war er zwar mit dem Titel eines „königlichen Kammervirtuosen" in der Berliner Hofkapelle angestellt, etwaige Soli hatte er jedoch bloß — in Balletten zu spielen, da die in Opern vorkommenden zur Kompetenz des jeweiligen Konzertmeisters gehörten! Er suchte sich deshalb durch Trio-Soireen mit Bülow und Wohlers und durch Quartett-Abende schadlos zu halten, die er mit Robert Radecke, R. Wüerst und Dr. Bruhns veranstaltete. Daneben gab er Geigen-

stunden und hie und da ein eigenes Konzert, um als Virtuose nicht ganz aus der Übung zu kommen. Dann lebte er zwei Jahre in Wien, wo er mit seinem feurigen und hinreißenden Spiel besonders große Triumphe feierte. Aber erst 1866 fand er einen seiner eminenten Künstlerschaft entsprechenden Wirkungskreis, indem er die Berufung als Violinprofessor an das Konservatorium und als Konzertmeister der kaiserlich russischen Musikgesellschaft in Moskau erhielt. Leider scheint jedoch das Klima der Kremlstadt seiner Gesundheit nicht zuträglich gewesen zu sein: er fing bald an zu kränkeln, war die letzten Lebensjahre schwer leidend und ist 1875 zu Gries bei Bozen gestorben.

Laub war ohne Frage einer der größten Geiger des 19. Jahrhunderts, in mancher Hinsicht vielleicht sogar der gewaltigste von allen; denn er besaß, wie mich die gewiegtesten Beurteiler versicherten, in technisch realen Dingen eine Herrschaft über das Griffbrett, die im Verein mit seiner außerordentlichen Fingerkraft ebenso verblüffend wirkte wie sein himmelstürmendes Temperament. Das hat niemand rückhaltloser anerkannt und aufrichtiger bewundert als sein Zeitgenosse Joachim, den Einfältige nur zu oft gegen den Böhmen ausspielten, manchmal freilich auch umgekehrt. Schreibt er doch schon unter dem 5. April 1852 von Weimar aus an seinen Bruder Heinrich in London: „Herr Laub wird Dich besucht haben; es ist erstaunlich, was der Mensch für brillante Technik hat; es gibt garkeine Schwierigkeit für ihn, und er wird gewiß von dieser Seite Aufsehen machen.“ Dann am 9. Oktober 1860 an Frau Schumann, die Joachim fragte, ob sie mit Laub in Berlin konzertieren könne: „... Mit Laub fällt mir das Rathen schwer. Ich hielt ihn immer für den besten Geiger unter meinen Kollegen, habe ihn aber nun wohl fünf Jahre nicht gehört. Da kann sich im Guten wie im Bösen viel geändert haben.“ Dagegen berichtet er Frau Clara, nachdem Meister Ferdinand am 28. Dezember 1861 unter seiner Leitung das Beethovensche Konzert gespielt hatte: „Laub hat hier, namentlich dem Orchester, sehr gefallen; auch ist er wirklich der beste Geiger, den ich gehört habe, und ich habe mich über unsern Hof, der die Taktlosigkeit hatte, sich ungezogen theilnahmlos aufzuführen, recht geärgert. Besonders schätzen lernte ich L. im Vortrag eines letzten Beethoven und Haydn bei mir, zu denen ich zweite Geige spielte. Sie glauben garnicht, mit welcher Gefühlswärme und Laune er die Quartette vortrug! Weniger gefiel mir der Vortrag des Beethovenschen Violin-Conzerts, bei dem mich die etwas virtuosenmäßigen Kadenzen, ein bisweilen etwas rauher Ton (statt der weichen Fülle, die ich verlange) und etwas moderne Sentimentalität im Adagio störten. Doch mag am Ton das Instrument schuld sein, das zwar gut, aber nicht ausgespielt genug ist. Wahrhaft erstaunlich aber spielt er mein Concert, so feurig und sicher in den schwierigsten Passagen, wie ich's nicht herausbringe. Es freut mich, daß er's so gerne vorführt.“

Laub hat wenig komponiert, doch wurde früher eine Polonaise aus seiner Feder ziemlich häufig gespielt. Unter seinen Zöglingen seien hervorgehoben Joseph Kotek (1855 zu Kamenez-Podolsk geboren, 1885 in Davos gestorben) und Stanislaus Barcewicz (1858 zu Warschau geboren). Ersterer war nach Laubs Tode noch eine Zeitlang Schüler von dessen Nachfolger Hřimaly am Moskauer Konservatorium, kam aber gleichzeitig mit mir, seinem nachmaligen Quartettgenossen und späteren Amtsnachfolger an der Hochschule, im Frühjahr 1878 nach Berlin, um bei Joachim weiterzustudieren. Kotek war ein nahezu unfehlbarer Geigentechniker — ich habe von ihm kaum jemals einen verunglückten Ton gehört —; da es seinem Spiel jedoch an Innerlichkeit gebrach und er eine nur sehr geringe Darstellungsgabe besaß, so vermochte er trotz seiner Musikalität bei den Zuhörern doch keinen wärmeren Anteil auszulösen. Weit liebevoller hat in dieser Hinsicht die Natur seinen Freund und Studiengenossen Barcewicz bedacht, der sich, ebenfalls im Besitz eines bedeutenden technischen Vermögens und zugleich eines blühenden Tones, in jüngeren Jahre durch Feuer und Schwung bei seinen Vorträgen auszeichnete. 1885 als Violinprofessor am Konservatorium und 1893 als Konzertmeister an der Oper seiner Vaterstadt angestellt, wirkt er seit 1911 an ersterem als Direktor.

Von den weiteren Jüngern Mildners verdienen noch genannt zu werden: Bennewitz, Wirth, Hřimaly, Rebiček, Zajić und Skalitzky.

Anton Bennewitz, 1833 zu Přivret bei Leitomischl geb., ließ sich nach Beendigung seiner Studien mehrfach als Solist, auch im Auslande, hören und wurde dann Konzertmeister am Salzburger Mozarteum. Sein darauffolgendes Wirken in Stuttgart dauerte nicht lange, da man ihm schon 1866 die Nachfolgerschaft seines verstorbenen Lehrers Mildner am Konservatorium in Prag übertrug, dessen Direktor er von 1882—1901 war. Als Pädagoge hatte Bennewitz namhafte Erfolge aufzuweisen; denn außer vielen andern Geigern ist auch Ševčik sein Schüler gewesen, der wieder seinerseits eine große Anzahl von Virtuosen ausgebildet hat.

Ottokar Ševčik wurde 1852 zu Horaždiowitz in Böhmen geboren, war von 1870—73 ebenfalls Konzertmeister am Mozarteum, reiste dann in Rußland, bis ihn 1875 die kaiserliche Musikgesellschaft an ihrer Lehranstalt in Kiew als Violinprofessor anstellte. 1891 übersiedelte er in gleicher Eigenschaft nach Prag und 1909 nach Wien als Vorsteher der Violinklassen an der dortigen Musikakademie. Jetzt lebt er in den Vereinigten Staaten von Amerika als Violinlehrer. Ševčik ist in jüngeren Jahren ein großer Techniker gewesen, der besonders in spezifisch virtuosen Dingen glänzte, und hat seine Erfahrungen in einer Anzahl von Werken niedergelegt, die einesteils auf Grund ihrer Sachlichkeit, weit mehr aber noch mit Hilfe einer ungeheuren Reklame in der ganzen Welt verbreitet sind. Ich habe z. Z. (im 2. Band der „Zeitschrift der JMG." 1901) folgendermaßen darüber berichtet: „Die ‚Schule der Violintechnik'

hat ihrem Autor den wohlverdienten Namen eines logisch denkenden und entwickelnden Pädagogen eingetragen. Als ich das Werk vor etwa achtzehn Jahren zufällig bei Joachim kennen lernte, prophezeihte ich ihm sofort eine große Verbreitung ... Besonders das erste Heft, welches die erste Lage behandelt, ist mir in meiner Lehrtätigkeit ganz unentbehrlich geworden: unter meinen zahlreichen Schülern dürften nur wenige sein, die ich damit verschont hätte. Von den andern Arbeiten, die Ševčik veröffentlicht hat, ergänzen die ‚Lagenwechsel und Tonleiter-Vorstudien', die ‚Doppelgriff-Studien' etc. sein Hauptwerk in glücklichster Weise. Wer sich und seine Schüler mit einem umfassenden technischen Rüstzeug ausstatten will, dem seien sie angelegentlich empfohlen. Über die ‚Viertausend Bogenübungen' möchte ich mir ein Urteil erst erlauben, wenn mir ein Schüler vorgestellt worden ist, der sie alle gründlich studiert hat, und dessen Nervensystem dabei intakt geblieben ist. Vorläufig glaube ich, daß ein geigender Robinson Crusoë dazu gehört, um eine solche Arbeit zu leisten."

Im Lauf der letzten Jahrzehnte bin ich freilich immer mehr in der Ansicht bestärkt worden, daß Ševčiks einseitige Bevorzugung der Akrobatik manche Geiger wohl in technischer Hinsicht gefördert haben wird, daß aber die Musik als solche keinen Gewinn daraus gezogen hat. Dies umso weniger, als ich von Schülern, die später wieder reuig zu mir zurückkehrten, weiß, welch enorme Pensen an rein mechanischen Exerzitien er ihnen aufzuerlegen pflegte. Bei zehn bis zwölf Stunden täglichen Übens ist natürlich an keine anderweitige geistige Beschäftigung zu denken; und wenn trotzdem einige namhafte Virtuosen — aber keine musikalischen Darsteller! — aus seiner Schule hervorgegangen sind, so läßt sich dies nur auf deren angeborene geigerische Fähigkeiten zurückführen, die eben das unsinnige „Büffeln" unnötig machten, oder bei anderen, von der Natur weniger Bevorzugten, auf deren stählerne Muskeln und Nerven.

Ševčiks berühmtester Zögling ist der 1880 zu Michle bei Prag geborene Jan Kubelik. Im Besitz einer ganz unglaublichen Fertigkeit der linken Hand und eines zwar schönen und schlackenfreien, aber wenig ausdrucksfähigen Tones hat er von Prag aus die ganze Welt bereist und lebt nun seit einer Reihe von Jahren in England. Seine Leistungen sind sehr ungleich: den ersten Satz des Paganinischen D-dur-Konzerts und andere Effektstücke habe ich von ihm in einer Ausführung gehört, die alle Schwierigkeiten mit der größten Leichtigkeit überwand; das D-dur-Konzert von Mozart und die Beethovensche G-dur-Romanze machten auf mich zwar keinen sonderlichen Eindruck, wurden aber mit natürlicher Anmut und ohne nennenswerte Deklamations- und Phrasierungsfehler gespielt; die größte Enttäuschung bereitete mir jedoch sein Vortrag des d-moll-Konzerts von Vieuxtemps, das ich kaum jemals mit einer ähnlichen Lieblosigkeit habe herunterspielen hören. Aber selbst manche Ka-

prizen von Paganini werden z. B. von Burmester und Flesch einwandfreier wiedergegeben als von diesem weltberühmten Virtuosen, neben dem sich auch noch andere Ševčik-Schüler als brillante Solospieler hervorgetan haben; vor allen die Damen Mary Hall und Eleonora Jackson sowie die Herren Jaroslav Kocian und Géza v. Kreß.

Der Schule von Bennewitz entstammen auch die drei Armgeiger des „böhmischen Streichquartetts", das besonders in seiner ursprünglichen Zusammensetzung — Hofmann, Suk, Nedbal, Wihan — so großes Aufsehen in der Kunstwelt gemacht hat. Als sein *Spiritus rector* ist Hans Wihan, der vielerfahrene Professor des Violoncellspiels am Prager Konservatorium zu betrachten, der es 1892 ins Leben rief und lange mit ihm reiste. Ihm zunächst an musikalischer Intelligenz standen die beiden Vertreter der Mittelstimmen: als Sekundarius der überaus schmiegsame Joseph Suk, ein Schwiegersohn Dvořáks, welcher sich auch als Tonsetzer einen geachteten Namen machte, und der temperamentvolle Bratscher Oskar Nedbal, der 1896 aus dem Verbande schied, die Dirigentenlaufbahn einschlug und sich ebenfalls als Komponist von Balletten und Operetten betätigt hat. Karl Hofmann, der Primarius, mag seinen Genossen zwar an technischer Fertigkeit überlegen gewesen sein — er spielte seinen Part stets ungemein sauber und gewissenhaft —, ermangelte aber der plastischen Darstellungfähigkeit, was sich namentlich bei der Wiedergabe der Wiener Klassiker äußert fühlbar machte: er vermochte nicht zu führen, sondern wurde von den Unterstimmen geschoben und, so gut es ging, zur Initiative gedrängt. Wie „die Böhmen" aber manche Werke ihrer Landsleute, so Smetanas „Aus meinem Leben" oder Dvořáks Es-dur-Quartett „hinlegten", das war ganz hinreißend und übte eine geradezu elementare Wirkung aus.

Einen prächtigen Geiger mit großem Können hat Bennewitz auch in dem 1872 zu Saaz in Böhmen geborenen Anton Witek ausgebildet, der 1894 Konzertmeister des Berliner Philharmonischen Orchesters wurde. Nach etwa zwölfjähriger Tätigkeit in demselben folgte er einem Rufe an das Symphonie-Orchester in Boston als Nachfolger des nach Europa zurückgekehrten Willy Heß. Seit der Beendigung des Weltkrieges lebt Witek wieder in Berlin.

Doch zurück zu Mildner, bei dem auch Emanuel Wirth, der 1842 zu Luditz in Böhmen geboren wurde und 1922 zu Berlin gestorben ist, seine Ausbildung erfahren hatte. Er war von 1861—63 Konzertmeister der Kurkapelle zu Baden-Baden, ging dann in gleicher Eigenschaft an die deutsche Oper nach Rotterdam, wo er bis 1877 zugleich als Lehrer am Konservatorium wirkte. Hierauf berief ihn Joachim nach Berlin als Nachfolger des nach Dresden übergesiedelten Rappoldi an der Hochschule und in seinem Quartett. Letzterem gehörte er als Bratschist bis zu Joachims Hinscheiden an, und an der Hochschule trat er 1910 in den wohlverdienten Ruhestand. Wirth ist bis ins reifere Mannesalter auch ein namhafter

Sologeiger gewesen und hat sich als solcher besonders in den Trio-Abenden, die er nach dem Tode de Ahnas mit H. Barth und R. Hausmann weiterführte, ausnehmend bewährt. Und welcher Anteil ihm an dem Weltruhm des Joachim-Quartetts gebührt, wird jedem in dankbarer Erinnerung bleiben, der diese Künstlervereinigung auch nur einmal gehört hat. Als Pädagogen freilich erging es Wirth nicht anders als den übrigen Geigenlehrern an der Hochschule: hatte man sich einen Schüler erst einmal leidlich herangezogen, so pflegte ihm gewöhnlich die Erkenntnis aufzugehen, daß er ja im Grunde nur nach Berlin gekommen sei, um der Unterweisung Joachims teilhaftig zu werden; und in neun von zehn Fällen war damit die Erinnerung an alle Mühe, die sich der bisherige Lehrer mit ihm gegeben, ausgetilgt. Joachim ist zwar zeitlebens bemüht gewesen, dieser Unsitte zu steuern, schon weil er sich außerstande sah, allen in dieser Hinsicht an ihn herantretenden Wünschen Rechnung zu tragen; er hat aber nur wenig Erfolg damit gehabt. So kam es denn in der Folge dazu, daß sich viele Zöglinge der Anstalt Joachim-Schüler, womöglich dessen „Lieblingsschüler" zu nennen wagten, obgleich sie niemals auch nur eine einzige Stunde bei ihm gehabt haben. Auch ich weiß davon ein vielstrophiges Lied zu singen!

Der zeitlichen Reihenfolge nach seien unter den weiteren Jüngern Mildners zunächst die Brüder Adalbert und Johann Hřimaly angeführt. Ersterer, 1842 zu Pilsen geboren und 1808 in Wien gestorben. ist zwar in jüngeren Jahren ein vortrefflicher Geiger gewesen, hat sich aber bald der Dirigentenlaufbahn und der Komposition zugewandt. Einige seiner Opern werden heute noch in Prag gegeben. Wichtiger für unsern Gegenstand erweist sich sein 1844 ebenfalls zu Pilsen geborener Bruder Johann, der mehrere Jahre Konzertmeister in Amsterdam war und auch häufig als Solist auftrat, bevor er (1869) zu dauerndem Aufenthalt nach Moskau übersiedelte, wo er alsbald von der kaiserlich russischen Musikgesellschaft neben Laub zum Konzertmeister und Lehrer am Konservatorium ernannt wurde. Nach dem Tode seines großen Vorgängers rückte er in alle von diesem bisher innegehabten Ämter ein und hat besonders als Lehrer eine fruchtbare Tätigkeit entfaltet. Unter anderen sind Alexander Petschnikoff und Michael Preß seine Schüler gewesen.

Der zuerst Genannte wurde 1873 zu Jeletz im russischen Gouvernement Orel geboren, ging nach Abschluß seiner Studien bei Hřimaly nach Paris und unternahm von dort aus Kunstreisen, die ihn 1895 auch nach Deutschland führten. Hier fand sein feinsinniges, von ätherischer Tongebung getragenes Spiel[1]) so

[1]) Es fand eine besonders sympathische Würdigung in einem Briefe, den Joachim unter dem 10. Dezember 1895 an den Musikdirektor Heubner in Coblenz richtete, weil er verhindert war, dort zu spielen: „Ich wäre untröstlich, wenn ich nicht einen vortrefflichen Ersatz wüßte: Petschnikoff, der junge russische Violinist, ist frei und kann für mich kommen. Vor-

großen Beifall, daß er sich zu bleibender Niederlassung in Berlin entschloß und die sehr begabte Geigerin Lilli Schober heiratete, mit der zusammen er nicht nur in Deutschland, sondern auch in Amerika fleißig konzertierte[1]). Leider hat sich das Künstlerpaar bald nach seiner Ansiedlung in München, wo Petschnikoff 1913 als Professor des Violinspiels an der Akademie der Tonkunst angestellt wurde, scheiden lassen. Durch den Umstand, daß manche, übrigens durchaus wohlmeinende Beurteiler in dem Spiel des jungen Petschnikoff eine gewisse Größe vermißten, hat dieser sich später zu einer immer flackriger werdenden Tongebung verleiten lassen, die, in der Hauptsache durch ein zu heftiges Vibrato hervorgerufen, seinen Leistungen statt der erhofften Großzügigkeit bloß den Stempel innerer Unruhe aufdrückte. Glücklicherweise lassen sich derlei Angewohnheiten verhältnismäßig rasch wieder beseitigen. Es wäre „ein Ziel, auf's innigste zu wünschen".

Michael Preß, 1872 in Wilna geboren, entwickelte sich geigerisch so schnell, daß er bereits als Elfjähriger nicht bloß öffentlich konzertieren, sondern bald darauf auch die Pflichten eines Konzermeisters im Orchester übernehmen konnte; überdies hat er als Jüngling schon Ballette und Opern dirigiert. 1896 wurde er Hřimalys Schüler am Moskauer Konservatorium und in der Folge Lehrer an demselben Institut. Weit ausgedehnte Reisen verschafften ihm auf Grund seines bedeutenden technischen Vermögens und musikalischer Begabung einen klangvollen Namen als Solist und Ensemblespieler. Zurzeit lebt Preß in Gotenburg und teilt sich mit dem Komponisten W. Stenhammar in die Leitung des dortigen Sinfonieorchesters.

Noch drei sehr respektable Geiger sind zu erwähnen, die hauptsächlich Mildner ihre Ausbildung zu verdanken haben: Josef Rebiček, 1844 zu Prag geboren und 1904 in Berlin gestorben, Florian Zajić, der 1853 zu Unhoscht in Böhmen geboren wurde, und Ernst Skalitzky, welcher in Prag zur Welt kam. Ersterer hat nach Beendigung seiner Studien zwischen den Jahren 1861 und 1890 als Violinist, bzw. Konzertmeister in Weimar, Prag, Wiesbaden und Warschau, als Kapellmeister zwischen 1891 und 1903 am Nationaltheater in Budapest, am Hoftheater in Wiesbaden und schließlich als Dirigent des Philharmonischen Orchesters in Berlin gewirkt. Wie mich ältere Kollegen versicherten, ist Rebiček während seiner Konzertmeisterperiode ein sehr gewandter und feuriger Solist gewesen, der sich besonders mit Kompositionen von Vieuxtemps manch schönen Erfolg ergeigte. Zajić war nach

gestern habe ich ihn hier gehört und war ganz außerordentlich erfreut über seinen schönen Ton und sein reizendes Spiel überhaupt, so wenig mir das Tschaikowskysche Violinkonzert an sich gefiel. Ich kenne unter den jungen Geigern keinen, der mich so sympatisch berührt. Gewiß werden Sie und alle Hörer große Freude an ihm erleben."

[1]) Diese geigerische Ehe hat manchem wertvollen Werk für zwei Violinen mit Klavier oder Orchester zur Entstehung verholfen, u. a. der Serenade op. 56 von Christian Sinding.

vorübergehender Tätigkeit in Augsburg zehn Jahre lang Konzertmeister der Mannheimer Kapelle und wurde 1881 an Lottos Stelle Lehrer am Konservatorium zu Straßburg, wo er bis 1889 blieb. Nach kurzem Wirken als Konzertmeister des Philharmonischen Orchesters in Hamburg ging er nach Berlin, wo er seit 1891 als Saurets Nachfolger am Sternschen Konservatorium und seit 1895 an dem von Klindworth-Scharwenka wirkte. Skalitzky, der nach Absolvierung des Konservatoriums seiner Vaterstadt noch ein Jahr bei Joachim an der Berliner Hochschule studiert hat, war von 1873—79 Konzertmeister der Park-Kapelle in Amsterdam und folgte dann einem Rufe nach Bremen, wo er bis 1891 als Konzertmeister der Philharmonischen Gesellschaft wirkte. Seitdem privatisiert er dort und erteilt nur noch Unterricht. Die beiden letztgenannten Künstler haben nicht nur als Solisten, sondern auch als Kammermusikspieler, jeder in seiner Art, Vorzügliches geleistet: Zajić durch Großzügigkeit und Temperament, Skalitzky wieder mehr durch feine Ausarbeitung des Details.

Schließlich sei auch noch des 1855 zu Graz geborenen Richard Sahla gedacht, der insofern der Prager Schule zugerechnet werden muß, als sein in der steirischen Landeshauptstadt wirkender Lehrer Ferdinand Casper, der auch Gabriele Wietrowetz unterrichtet hat, ein Schüler Mildners gewesen ist. Nach vorübergehenden Anstellungen in Leipzig, Gothenburg und Wien wurde er 1882 neben dem Konzertmeister G. Hänflein, den er aber in jeder Hinsicht überragte, zum Solospieler in der königlichen Kapelle zu Hannover ernannt, gab diesen Posten jedoch 1888 auf, um als Hofkapellmeister nach Bückeburg überzusiedeln. Sahla ist in jüngeren Jahre einer der glänzendsten Violinisten Deutschlands gewesen und hat sich in der Wiedergabe virtuoser Kompositionen, namentlich Paganinischer, ebenso ausgezeichnet wie als Darsteller klassischer Werke. Es ist ein Jammer, daß dem Vernehmen nach dieser große Künstler heute, nachdem er in Bückeburg ausgedient hat, seinen Unterhalt im Kino verdienen muß — ein Symbol der Nachkriegsverelendung deutscher Künstler!

Das Wirken von Haydn, Dittersdorf, Mozart und ihrem Anhang hatte zu Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts die bisherige Vorherrschaft der Italiener im Musikleben Wiens schon so heftig ins Wanken gebracht, daß es nur noch eines energischen Stoßes zu bedürfen schien, um sie vollends zu beseitigen. Dieser Stoß wurde jedoch weder von oben her, das heißt seitens des Hofes, geführt, denn die welsche Oper erfreute sich nach wie vor seines Patronates, noch ging er vom Bürgertum und den musikliebenden Schichten des Volkes aus; schon deshalb nicht, weil es damals ja noch gar kein Publikum im heutigen Wortverstande gab. Wie wir aus den Lebensbeschreibungen der Wiener Klassiker wissen, war der Umschwung zugunsten der deutschen Tonkunst vielmehr das Ergebnis eines langsamen Werdeprozesses, der sich in den Adelskreisen der österreichischen Kronländer vollzog und immer deren unverwelkliches

Ruhmesblatt bleiben wird. Im Sommer auf ihren Gütern und Schlössern weilend, hatten sie bald erkannt, wie zahlreich in der Landbevölkerung der deutschen, ungarischen und slawischen Provinzen musikalische Begabungen vertreten waren, und da dieser Befund ihren eigenen Anlagen und Neigungen auf halbem Weg entgegen kam, nahmen sie mit Vorliebe nur solche „Hörige" in ihre Dienste, die einigermaßen Tüchtiges auf einem Instrument leisteten oder doch nach erfolgter Ausbildung auf Kosten der Herrschaft zu leisten versprachen. So kam es denn, daß im Laufe des 18. Jahrhunderts, namentlich aber während der zweiten Hälfte desselben, eine große Menge von privaten „Adelskapellen" entstanden, die je nach den Vermögensumständen der betreffenden Magnaten mehr oder weniger stark besetzt waren; wobei nur, um einige besonders markante Namen anzuführen, an den Grafen Morzin, den Prinzen von Hildburghausen und die Fürsten Eszterházy erinnert sei, die in ihren Orchestern zahlreiche Männer von musikgeschichtlicher Bedeutung beschäftigt haben. Nicht genug damit, waren viele dieser Aristokraten, oder doch deren Frauen, auch selber mit der Handhabung eines oder des anderen Instrumentes so vertraut, als ob sie die Musik zu ihrem Lebensberuf erkoren hätten. Und wo ihnen die eigene Fertigkeit nicht ausreichend schien, um schwierigeren Kompositionen gerecht zu werden, hielten sie es nicht unter ihrer Würde, sich unter dem Angestellten-Personal nach brauchbarem Ersatz umzutun. So hatte z. B. der Fürst Karl von Lichnowsky, Mozarts und Beethovens Freund und Gönner, einen so vortrefflichen Violinisten zum Kammerdiener, daß er ihm ohne weiteres Jahre hindurch während der auf dem Lande verbrachten Sommermonate die Führung seines Hausquartetts anvertraute, indes er selber sich mit der Rolle eines Sekundgeigers beschied. Das nennt man wirkliche Liebe zur Sache, bei der die persönliche Eitelkeit ganz aus dem Spiele bleibt[1]).

Den Winter pflegten diese Adelsgeschlechter am Hoflager in der kaiserlichen Residenz zu verbringen, und es gehörte gewissermaßen zum guten Ton, in Akademien, die sie in ihren dortigen Palästen mit ihren Orchestern und Kammer-Ensembles veranstalteten, neben den Werken verstorbener Meister auch möglichst viele Arbeiten zeitgenössischer Tonsetzer lebendig werden zu lassen, Viele Kompositionen unserer Großen sind in diesen Akademien zum überhaupt ersten Male erklungen; so, um nur zwei besonders glänzende Beispiele zu nennen, die Uraufführungen von Haydns „Schöpfung" und „Jahreszeiten", welche 1799 bzw. 1801 im Palais des Fürsten Schwarzenberg stattfanden, und 1805 die von Beethovens „Eroica" beim Fürsten Lobkowitz, dem sie gewidmet ist. Zunächst hatten zwar nur geladene Standespersonen zu diesen Akademien Zutritt; von Jahr zu Jahr wurden jedoch deren Veranstalter immer weitherziger, sodaß Reichardt in seinen „Vertrauten Briefen,

[1]) Vgl. dazu die Ausführungen Max Marias von Weber im Lebensbild seines Vaters (I, S. 309ff.).

geschrieben auf einer Reise nach Wien" (1808/09) nicht genug Aufhebens davon machen kann, in welch zwangloser Art sich der Hoch- und Finanzadel auch in den gebildeten Kreisen der bürgerlichen Gesellschaft und des Beamtentums bewegte, diese an seinen Musiken teilnehmen ließ und umgekehrt die Aristokratie auf diese Weise in immer engere Fühlung mit dem musizierfreudigen Dilettantentum der Residenz kam. Dieses hat nun freilich „an der schönen blauen Donau" von jeher eine weit größere und einflußreichere Rolle gespielt als sonstwo „draußen im Reich"; denn von seiner Seite her sind alsbald die „Liebhaberkonzerte", die „Gesellschaft der Musikfreunde", vor allem aber das Wiener Konservatorium gegründet worden.

Neben der angeborenen Liebe und Begabung des Österreichers für Sang und Klang haben verschiedene Einflüsse zu deren praktischer Betätigung beigetragen; so vor allem die gute Musik in den Kirchen, die trefflichen Militärbanden, welche die Stadt durchzogen und auf öffentlichen Plätzen spielten, die vielen Ständchen, welche man bekannten Persönlichkeiten am Vorabend von Namenstagen oder sonstigen Festlichkeiten im Freien darbrachte und für die Haydn und Mozart in Gestalt von *Cassationen* so manchen köstlichen Beitrag geliefert haben, dann die Sitte, daß allerwärts in den öffentlichen Gasthäusern wandernde Musikanten aufwarteten[1]), nicht zuletzt aber die in Wien von jeher mit besonderer Lust gehegte Tanzmusik, bei der man nur an die „Deutschen" von Beethoven und Schubert zu denken braucht, um sofort im Bilde zu sein.

Von ausschlaggebender Wichtigkeit für unsern Gegenstand war aber der Eifer, mit dem adelige und bürgerliche Liebhaber die Kammermusik, insbesondere das Quartettspiel betrieben; sei es, daß die Reichen zu diesem Zwecke Künstler heranzogen und mit diesen um die Wette arm- und kniegeigten oder daß die besonders Passionierten unter ihnen sich ganz und gar auf die eigene Kraft und Leistungsfähigkeit verließen. Man braucht bloß eine ausführlichere Biographie von Haydn, Mozart oder Beethoven aufzuschlagen, um aus ihr ohne weiteres zu entnehmen, welch ungeheure Rolle, in gutem Sinne natürlich, das Dilettantentum im Lebensgang dieser Meister gespielt hat. Die bedeutsamste wohl

[1]) Ich kann es mir nicht versagen, zur Schilderung der älteren Wiener Musikzustände den von Hanslick (a. a. O. S. 65) mitgeteilten „Brief eines Eipeldauers an seinen Herrn Vettern" v. J. 1794 auch hier abzudrucken: „.... In allen Löchern stecken Musikanten, und sogar an Werktägen müssen's ihnen Musik aufmachen, damit's nur ihr Geld anbringen können. Sogar in Wirtshäusern schmeckt ihnen 's Bratel nicht, wenn's keine Tafelmusik dabei haben. Da kommt ein Einaugigter und drauf ein Blinder und gleich wieder ein Bucklichter und das sind lauter Virtuosen auf der Harpfen, und G'sichter schneiden's beim Singen, wie ein B'sessener. Drauf kommt ein Herr und blast ein Fakott auf ein Haslingerstecken und der giebt d' Thür ein andern Herrn in d' Hand, der ein türkische Musik macht, und diesen löst eine wälische Dam' ab, die hat ein Hackbretl und schlägt ein Triller, trotz der Frau Mahm ihrer schwarzen Katz. Und so kann der Herr Vetter sein ganz's Mittagmal nach 'm Takt essen."

bei Beethoven, zu dessen intimsten Freunden u. a. der Theologe Karl Amenda, der k. k. Kassenbeamte Karl Holz — von Beethoven scherzweise „mein Mahagoniholz" genannt — und der Offizial in der ungarischen Hofkanzlei zu Wien, Nikolaus Zmeskall von Domanowecz gehörten, also lauter Männer, welche die Musik zwar in durchaus künstlerischer Weise, aber doch nur als Nebenberuf, zu ihrem Vergnügen ausübten.

Unter den Wiener Kammerensembles muß das s. Z. vom Fürsten Karl von Lichnowsky gehaltene Knabenquartett, in dem der damals sechzehnjährige Schuppanzigh die Prim- und zunächst der Fürst selber die Sekundgeige spielte, schon deshalb in erster Linie genannt werden, weil aus ihm das von 1808—16 in den Diensten seines Schwagers, des russischen Gesandten am österreichischen Hofe Grafen Andreas Rasumowsky, stehende Quartett hervorging, in dem dann Johann Sina, später Karl Holz die zweite Violine, Franz Weiß die Bratsche und J. Linke das Violoncell traktierten. Es hieß zwar allgemein das „Rasumowskysche Quartett", hätte aber ebensogut den Namen Beethovens führen können, zumal der 1815 in den Fürstenstand erhobene Mäzen es fast ausschließlich zu dem Zwecke besoldete — nota bene, mit lebenslänglichen Kontrakten! —, um die Werke des von ihm schwärmerisch verehrten Großmeisters in würdiger Darstellung zu hören. Nicht übersehen werden darf, daß Schuppanzigh aber auch schon im Winter 1804/05 die ersten öffentlichen „Quartett-Productionen" in der Kaiserstadt veranstaltete, wobei Joseph Mayseder die zweite Violine und die fürstlich Lobkowitzischen Kammermusiker Schreiber und Krafft die Parte der Bratsche bzw. des Violoncells innehatten.

Der 1776 zu Wien geborene Ignaz Schuppanzigh war ein Schüler von Anton Wranitzky (1761—1819), der mit seinem älteren Bruder Paul (1756—1808) und dem bereits früher besprochenen Franz Lamotte der neueren Wiener Geigerschule die Wege geebnet hat. Über ihnen dürfen jedoch die einst viel gespielten Violinkomponisten Joh. Georg Distler (1750—1798) und die beiden Franz Pechatschek nicht vergessen werden. Den Vater (1763—1821), einen Schüler Dittersdorfs, nennt Fétis seiner vielen Ballette und Tänze wegen den „Strauß seiner Epoche", und sein von ihm erzogener Sohn hat, bevor er Mitglied der königlichen Kapelle in Hannover wurde und als badischer Hofkonzertmeister nach Karlsruhe ging, eine Zeitlang sogar mit dem von den Wienern vergötterten Mayseder um die Palme ringen können. In Paris (1832) errang er freilich nach Paganinis Triumphen nur einen Achtungserfolg. Er hat aber dabei nicht versäumt, ebenfalls mit einer *Introduction et Variations sur la quatrième corde* aus eigener Feder aufzuwarten.

Die Brüder Wranitzky stammten aus dem mährischen Flecken Neureisch und sind in Wien gestorben. Paul, der ältere, ein ungemein fruchtbarer Tonsetzer auf allen Gebieten, hat zwar

längere Zeit als Violinist unter Haydn in der Eszterházyschen Kapelle gewirkt; da er sich aber seit seiner 1785 erfolgten Ernennung zum Hofkapellmeister in Wien kaum noch praktisch als Geiger betätigte, kommt er für uns nur in Betracht, weil ihm der jüngere Bruder seine Ausbildung verdankte. Freilich ward diesem überdies das Glück zuteil, in der Komposition auch noch von Mozart und Haydn unterrichtet zu werden, was umso mehr ins Gewicht fällt, als er auf Grund seiner Vertrautheit mit den Werken dieser Meister in der Lage war, später auch seine eigenen Zöglinge in deren genauesten Vortrag einzuweihen. Anton Wranitzky war fünfundzwanzig Jahre hindurch Kapellmeister beim Fürsten Lobkowitz, dem Beethovens sechs Streichquartette op. 18 gewidmet sind. Von den Kompositionen der Brüder haben sich, bis auf Antons Violinvariationen über „Ich bin liederlich — du bist liederlich", die ich in meiner Jugend noch fleißig üben mußte, nur sehr wenige bis gegen die Mitte des 19. Jahrhunderts zu halten vermocht.

Nach der Auflösung des „Rasumowsky-Quartetts" — es wurde am 11. Februar 1816 mit dem Beethoven-Programm „Op. 59 Nr. 3, Quintett für Klavier und Blasinstrumente Op. 16 und Septett op. 20" zu Grabe getragen — begab sich Schuppanzigh auf Konzertreisen, namentlich durch Rußland, von denen er erst 1823 nach Wien zurückkehrte. Man fesselte ihn nun dadurch an die Heimat, daß er eine Anstellung als erster Violinist im kaiserlichen Hoforchester erhielt und 1828 zum Musikdirektor an der deutschen Oper ernannt wurde. Seine öffentlichen „Quartett-Productionen" nahm er zwar ebenfalls wieder auf und hat sie bis zu seinem 1830 in Wien erfolgten Tode weitergeführt; während seiner mehrjährigen Abwesenheit waren aber jüngere Kräfte herangewachsen, die ihm seine frühere Rangstellung als ausübender Künstler in der ernstesten Weise streitig machten. Doch davon später!

Die Bedeutung Schuppanzighs ist jedoch mit seinem Quartettspiel noch keineswegs erschöpft, denn er war überdies ein vorbildlicher Konzertmeister und Dirigent. In beiden Eigenschaften hat er den größten Teil der Beethovenschen Orchestersachen aus der Taufe heben helfen und war mit ihnen so vertraut wie kaum ein andrer Zeitgenosse. Es berührt deshalb einigermaßen befremdend, daß Spohr, der ja mehr als zwei Jahre lang in der „damals unbestrittenen musikalischen Hauptstadt der Welt" geweilt hat, Schuppanzighs mit keiner Silbe Erwähnung tut. Das kann nur darauf zurückzuführen sein, daß er ihm als spezifischer Geiger nur in dem einschränkenden Sinne zugesagt hat wie einem Reichardt als Quartettspieler. In des letzteren „Vertrauten Briefen aus Wien" heißt es nämlich (I; S. 206): „... Herr Schuppanzigh hat eine eigene pikante Manier, die sehr wohl zu den humoristischen Quartetts von Haydn, Mozart und Beethoven paßt; oder wohl vielmehr aus dem angemessenen launigen Vortrag dieser Meisterwerke hervorgegangen ist. Er trägt

die größten Schwierigkeiten deutlich vor, wiewohl nicht immer mit vollkommener Reinheit, worüber sich die hiesigen Virtuosen überhaupt oft wegzusetzen scheinen; er accentuirt auch sehr richtig und bedeutend. Auch sein Cantabile ist oft recht singend und rührend. Er führt seine wohlgewählten, in den Sinn des Componisten recht gut eingehenden Nebenmänner auch gut an, nur störte er mich oft durch die hier allgemein eingeführte verwünschte Art, mit dem Fuße Takt zu schlagen, selbst wo es gar nicht Noth thut, oft nur aus leidiger Gewohnheit, oft auch nur, um das Forte zu verstärken. Überhaupt hört man hier selten ein Forte oder gar Fortissime, ohne daß der Anführer ungestüm mit dem Fuße dreinschlägt." Aus dem Freundeskreise Beethovens und Schuberts ist der dicke gutmütige Mann kaum wegzudenken, den der Bonner Meister sogar mit dem Scherzkanon „Schuppanzigh ist ein Lump" hat hänseln dürfen.

Ein weiterer hervorragender Zögling von Anton Wranitzky war der 1789 in Wien geborene und 1863 daselbst gestorbene Joseph Mayseder, vielleicht der ausgeprägteste Typus der Wiener Geigerschule in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Auch von Schuppanzigh, in dessen Quartett er, wie erinnerlich, eine Zeitlang die zweite Geige spielte, mannigfach gefördert, entwickelte er sich binnen kurzer Zeit zu dem, mit Spohr zu reden „ausgezeichnetsten unter den heimischen Violinvirtuosen", der sich später nicht nur der Anerkennung Paganinis, sondern in reiferen Jahren auch noch der Bewunderung des heranwachsenden Joachim zu erfreuen hatte. Letzterer bezeugte ihm denn auch eine artige Reverenz, indem er in seiner Übertragung der von Brahms für Klavier gesetzten ungarischen Tänze eine Stelle mit dem Vermerk „à la Mayseder" versah. Sein bedeutendes Können in der linken Hand im Verein mit einer gewandten Bogenführung, die freilich nur auf seine persönliche Geschicklichkeit zugeschnitten war, sein biegsamer und krystallheller Ton befähigten ihn, Stücke von anmutigem, zierlichem Charakter oder pikanter Würze in unnachahmlicher Weise wiederzugeben, wiewohl C. M. von Weber 1813 schrieb, Mayseders Spiel sei „sehr brav, läßt aber kalt". Hanslick war mit ihm noch einige Male im Hause des Fürsten Czartoryski zusammen und berichtet darüber (a. a. O., S. 230): „Hier hatte ich selbst noch die Freude, den berühmten Veteran zu hören und den süßen, glockenreinen Ton, die unübertreffliche Sauberkeit seiner Technik, die noble Grazie seines Vortrags zu bewundern. In Haydnscher Musik war Mayseder vollendet zu nennen, zunächst stand sein Vortrag Mozartscher und Spohrscher und natürlich seiner eigenen zahlreichen Quartette. Von Beethoven liebte er nur die ersten Quartette, für die späteren fehlte ihm Liebe und Verständnis, wohl auch Größe und Leidenschaft."

Am selben Orte schreibt Hanslick: „Da Mayseder von früher Jugend ununterbrochen in Wien tätig und niemals zu einer Kunst-

reise zu bereden war[1]), hat sein Ruhm zwar nicht weite Fernen durchmessen, aber in Wien sich unbestritten auf beneidenswerter Höhe erhalten. Hier ward seine stetige, vom Beifalle des Publikums unwandelbar getragene Wirksamkeit von großem Einflusse. In den Jahren von 1810 bis 1830 beherrschte er als Virtuose und Violinkomponist das Wiener Musikleben und erwarb mit seinen häufigen, einträglichen Konzerten ein ansehnliches Vermögen. Mitglied der Hofkapelle wurde er schon im Jahre 1816. Als Konzertgeber spielte Mayseder nur eigene Kompositionen. Die enorme Verbreitung dieser zierlichen, dankbaren, aber flachen und coketten Konzertstücke (von denen etwa 60 publiziert sind) hat nichts weniger als günstig gewirkt. Mayseder war für sein Instrument der Hauptrepräsentant der damals grassirenden Polonaisen, Variationen und Potpourris, einer Richtung, in welcher fast alle Wiener Violin-Komponisten ihm nacheiferten."

Hier hat nun freilich Hanslick das Kind mit dem Bade auszuschütten beliebt, denn es sind keineswegs alle Konzertstücke Mayseders „flach und cokett", am allerwenigsten seine Violinkonzerte, deren zwei — op. 22 und op. 28 — er Rode und dem Berliner Konzertmeister Carl Möser gewidmet hat und die von ihnen zu wiederholten Malen öffentlich gespielt wurden. Sie sind erheblich schwieriger als die Rodeschen, wenn auch nicht so plastisch in der Thematik, was wohl der hauptsächlichste Grund gewesen sein wird, daß sie so rasch in Vergessenheit gerieten. Das zweite Concertino (op. 53) und die sechste seiner Polonaisen (op. 38) dürfen ebenfalls nicht unterschätzt werden; vor allem aber seine Kammermusik für Streichinstrumente nicht, unter der sich mancher Satz befindet, der auch einem Spohr nicht zur Unehre gereicht hätte. In jeder Hinsicht bemerkens- und empfehlenswert sind überdies seine „*6 Etudes pour Violon*" op. 29, auch ist er ein Hauptvertreter des „konzertanten" Quartetts gewesen.

Von Mayseders Schülern seien außer dem bereits besprochenen Miska Hauser noch genannt: Heinrich Panofka (1807 bis 1887), der freilich nach einer glänzend begonnenen Virtuosenlaufbahn Gesangspädagoge wurde, hauptsächlich in Paris und London gewirkt hat und in Florenz gestorben ist; dann der 1830 zu Konstantinopel geborene August Ritter von Adelburg, welcher sich in jüngeren Jahre bei seinen Vorträgen durch feuriges Temperament und einen blühenden Ton auszeichnete. Er hat außer mehreren Opern, Kammermusikwerken und Konzerten als op. 2 unter dem Titel *Ecole de la Vélocité pour le Violon* auch vierundzwanzig ganz förderliche Etuden mittleren Schwierigkeitsgrades herausgegeben. Leider ist der vielseitige Künstler, geistig umnachtet, schon 1873 in Wien aus dem Leben geschieden.

[1]) Das trifft nicht ganz zu, denn 1820 ist Mayseder in Paris gewesen; und wenn er daselbst auch nicht öffentlich gespielt hat, so ließ er sich um so häufiger in Privatzirkeln hören, die von Cherubini, Viotti, Habeneck, Kreutzer und Lafont besucht wurden und ihm reiche Anerkennung eintrugen.

Der beste Geiger aus Mayseders Lehre war aber doch wohl der 1835 zu Wien geborene Heinrich de Ahna, wenn er auch mit gleichem Recht den Schülern Mildners auf dem Prager Konservatorium zugezählt werden kann. Schon im Knabenalter fleißig konzertierend und 1849 vom Herzog von Koburg-Gotha zum Kammervirtuosen ernannt, entschloß er sich plötzlich, die militärische Laufbahn einzuschlagen, trat in die österreichische Armee ein und machte 1859 als Leutnant den Feldzug gegen Italien mit. Joachims Wiener Erfolge (Frühjahr 1861), deren Zeuge er war, entfachten aber in dem jungen Offizier die Liebe zur Musik wieder so heftig, daß er seinen Abschied nahm und abermals zu konzertieren begann. 1862 trat er in die Berliner Hofkapelle ein, zu deren erstem Konzertmeister er sechs Jahre später ernannt wurde. Gleichzeitig als Lehrer an die neu gegründete Hochschule und von Joachim als Sekundarius in sein Quartett berufen, hat er sowohl in diesen Ämtern wie auch in den mit Heinrich Barth und Robert Hausmann veranstalteten Klaviertrio-Abenden bis zu seinem 1892 in Berlin erfolgten Ableben ein ungemein ersprießliches Künstlerleben geführt. De Ahna ist aber nicht bloß der schmiegsamste zweite Geiger gewesen, den das Joachim-Quartett je besaß, sondern war auch ein hervorragender Solist. Im Besitz einer ungemein eleganten Bogenführung, eines glänzenden Staccatos und Pralltrillers, wußte er namentlich die raschen Außensätze von Spohrschen Konzerten in blendender Weise darzustellen, während das Adagiospiel nicht eben seine Stärke bildete.

Eine ganz eigenartige Stellung zwischen Schuppanzigh und Mayseder nahm zeitlebens der nicht anders als genial zu nennende Franz Clement ein. 1780 zu Wien geboren, hat ihn der Unterricht bei seinem Vater und Kurzweil, dem Konzertmeister des Fürsten Grassalkowitsch, so rasch gefördert, daß er bereits 1789 „im K. K. Hofburgtheater auf seiner Diminutiv-Geige zur allgemeinen Bewunderung sich hören lassen konnte". Noch größer waren die Erfolge des Knaben jenseits des Kanals, nachdem ihm Jarnowitsch einige Stunden gegeben hatte: am 2. Juni 1790 trug er in London mit dem nur wenige Monate älteren Bridgetower ein Violinduo von Deveaux vor, spielte ein eigenes Konzert, und auch die einleitende Ouvertüre war von seiner Komposition. Das *Solo* gefiel so sehr, daß Clement es nicht nur in seinem in der nächsten *Season* gegebenen Benefizkonzert wiederholen mußte, wobei Haydn eine seiner neuen Sinfonien dirigierte[1]) und Salomon an der Spitze des Orchesters stand, sondern es figurierte auch auf dem Programm des zweiten

[1]) „Daß Haydn das Concert damals persönlich unterstützte, dankte ihm Clement siebzehn Jahre später in würdigster Weise, als er am 27. März 1808 im letzten Conzert der adeligen Gesellschaft im Universitätsgebäude zu Wien, an der ersten Violine stand, um Haydn's größtes Werk, seine ‚Schöpfung', mit zu verherrlichen — die letzten Töne, die der damals sechsundsiebzigjährige Greis im Concertsaal hören sollte" (C. Fr. Pohl „Haydn in London" S. 141).

der beiden Konzerte, die im Juli 1791 anläßlich der feierlichen Doktorpromotion Haydns von der Oxforder Universität veranstaltet wurden.

Reich an Ehren und Auszeichnungen aller Art wieder in die Heimat zurückgekehrt, wurde Clement 1802 Orchesterdirektor am Theater an der Wien und trat als solcher in enge Beziehungen zu dem von ihm auf das Höchste verehrten Beethoven [1]), der wieder seinerseits von des Geigers Darstellungsgabe und Intonationssicherheit selbst in den höchsten Lagen und bei den gewagtesten Einsätzen und Sprüngen dermaßen angetan war, daß er ihm sein Violinkonzert op. 61 sozusagen auf den Leib schrieb. Es trägt denn auch auf der ersten Seite des Manuskriptes folgenden Vermerk von der Hand des Komponisten: *Concerto par Clemenza pour Clement, primo Violino e Direttore al Teatro a Vienne, dal L. v. Bthvn. 1806.*

Was die Zeitgenossen von dem Violinspiel Clements hielten und wie die Kritik das Konzert von Beethoven nach der ersten öffentlichen Aufführung (23. Dezember 1806) beurteilte, geht aus dem folgenden Bericht der „Wiener Theaterzeitung" hervor.

„Der vortreffliche Violinspieler Klement spielte unter andern vorzüglichen Stücken auch ein Violinconcert von Beethofen (!), das seiner Originalität und mannigfaltigen schönen Stellen wegen mit ausnehmendem Beifall aufgenommen wurde. Man empfieng besonders Klements bewährte Kunst und Anmuth, seine Stärke und Sicherheit auf der Violin, die sein Sklave ist, mit lärmendem Bravo. — Über Beethofens Concert ist das Urtheil von Kennern ungetheilt; es gesteht demselben manche Schönheit zu, bekennt aber, daß der Zusammenhang oft ganz zerrissen scheine, und daß die unendlichen Wiederholungen einiger gemeinen Stellen leicht ermüden könnten."

Damit war das Schicksal des Stückes auf Jahrzehnte hinaus besiegelt; denn alle Versuche (1812 durch L. Tomasini d. J. in Berlin, 1828 durch Baillot in Paris, 1833 durch Vieuxtemps in Wien und 1836 durch Uhlrich im Leipziger Gewandhaus), ihm in den Konzersälen Bürgerrecht zu erwerben, erzielten zunächst nichts weiter als mehr oder weniger kühle Achtungserfolge. Erst Joseph Joachim war es beschieden, dem so lange verkannten Wunderwerk die dauernde Anerkennung im öffentlichen Musikleben zu sichern, die ihm nunmehr unverändert treugeblieben ist. Am 27. Mai 1844 spielte er es als dreizehnjähriger Knabe unter Mendelssohns Leitung zum erstenmal in London, debütierte damit am 13. Dezember 1852 in einem Konzert des Sternschen Gesangvereins in Berlin und im Mai 1853 beim 31. niederrheinischen Musikfest unter R. Schumann in Düsseldorf. Seitdem gehört das Konzert nicht nur zum eisernen Repertoire jedes Geigers, der mehr

[1]) In dem Konzert, das Clement am 7. April 1805 „zu seinem Vortheil" gab, gelangte dann auch Beethovens „Eroica" (als Sinfonie „in Dis" auf dem Programm stehend) unter des Komponisten Leitung zur ersten öffentlichen Aufführung.

sein will als bloß Virtuose; es hat darüber hinaus zugleich die Bedeutung eines Prüfsteins für die künstlerische Reife des Ausführenden erlangt. Denn man kann ein ausgezeichneter Geiger sein und doch mit dem Stück nichts anzufangen wissen, wenn man nicht zugleich ein feinsinniger Musiker ist, der den Gehalt der Komposition auch geistig ergründet hat.

Thayer berichtet in seiner Beethoven-Biographie: „Als Dr. Bartolini Jahn erzählte, daß Beethoven mit bestellten Arbeiten in der Regel erst ganz zuletzt fertig wurde, führte er das Konzert als Beispiel an, und ein anderer gleichzeitiger Zeuge teilt mit, daß Clement sein Solo ohne vorherige Probe *a vista* spielte". Dies kann nur so verstanden werden, Partitur und Orchesterstimme seien erst so spät fertig geworden, daß Clement das Konzert in der Aufführung ohne voraufgegangene Orchesterprobe spielen mußte. Seine Prinzipalstimme wird Clement wohl schon vorher tüchtig geübt und mit dem Komponisten am Klavier durchgenommen haben; denn der Geiger, der imstande wäre, das Beethovensche Violinkonzert, noch dazu in der Handschrift des Autors, öffentlich vom Blatt zu spielen, soll erst noch geboren werden!

Spohr, der Ende 1812 nach Wien übergesiedelt war und dort sein Oratorium „das jüngste Gericht" zur Aufführung brachte, kommt in seiner Selbstbiographie auch auf „Herren Clement" zu sprechen. „Dieser hatte sich in das Werk so hineingehört, daß er mir am folgenden Tage nach der Aufführung mehrere große Nummern, Note für Note, mit allen Harmoniefolgen und Orchesterfiguren auf dem Piano vorspielen konnte, ohne je die Partitur gesehen zu haben. Clement besaß aber auch ein musikalisches Gedächtnis, wie vielleicht nie ein anderer Künstler. Man erzählte sich damals in Wien, daß er ‚die Schöpfung' von Haydn, nachdem er sie mehrere Male gehört hatte, so auswendig wußte, daß er mit Hülfe des Textbuches einen vollständigen Clavierauszug davon machen konnte. Diesen brachte er dem alten Haydn zur Ansicht, der nicht wenig darüber erschrocken war, weil er im ersten Augenblick glaubte, man habe ihm seine Partitur entwendet oder heimlich kopiert. Er fand bei näherer Ansicht den Clavierauszug so getreu, daß er ihn, nachdem Clement noch eine Durchsicht nach der Partitur vorgenommen hatte, zur Herausgabe adoptierte."

Und in einem Briefe an Thayer, worin es sich um die Verbesserungen und Kürzungen handelt, die Beethoven bei der Wiederaufnahme des „Fidelio" abgerungen werden sollten, schreibt Röckel, der zweite Wiener „Florestan": „Da die ganze Oper durchgenommen werden sollte, so gingen wir gleich ans Werk, Fürstin Lichnowsky spielte auf dem Flügel die große Partitur der Oper, und Clement, der in einer Ecke des Zimmers saß, begleitete mit seiner Violine die ganze Oper auswendig, indem er alle Solos der verschiedenen Instrumente spielte. Da das ungewöhnliche Gedächtnis Clements allgemein bekannt war, so war niemand außer mir darüber erstaunt."

Auch C. M. von Weber scheint große Stücke auf Clement gehalten zu haben, denn er verpflichtete ihn 1813 als Orchesterdirektor für die von ihm geleitete Oper in Prag[1]). Vier Jahre später kehrte er nach Wien zurück und nahm dort seine frühere Tätigkeit wieder auf. Über die ferneren Schicksale des Künstlers erfahren wir aus einem von seinem Freunde Ignaz Ritter von Seyfried verfaßten Artikel[2]), daß er von 1821—1828 die Catalani auf ihren Triumphzügen durch Europa als Orchesterdirektor begleitete, daß es aber dann mit ihm rapid abwärts ging; „denn seine gegenwärtige Stellung muß auch einem minder Indolenten das Leben verbittern. Clement ist ein geborenes Genie und war von der Natur bestimmt, ein Paganini zu werden; alles, was er wollte, konnte er auch; aber eben, daß er nur so wenig wollte von dem, was in ihm lag zum Vollbringen — dies ist seine schwerste, nimmer zu entschuldigende, vor dem Richterstuhl der Kunst nie Lossprechung findende Unterlassungssünde. Er hat nicht sorgsam genug gewuchert mit dem ihm verliehenen Pfunde; er ist nicht rüstig fortgeschritten mit der Zeit, und wer solches unterläßt, muß notwendig sich selbst überleben . . .“ Der junge Joachim sah Clement noch öfters in heruntergekommenem Zustand durch die Straßen Wiens schleichen und erinnerte sich stets des tiefen Eindrucks, den die Nachricht von seinem am 3. November 1842 erfolgten Hinscheiden in den Geigerkreisen der Hauptstadt hervorrief.

Clement hat ziemlich viel komponiert, aber leider nichts, was der Vergessenheit entrissen zu werden verdiente. Er war zwar ein gewandter Tonsetzer und verstand sich auf die Instrumentation wie nur irgend einer seiner Zeitgenossen, indessen entbehrte er jeglicher Schöpferkraft, und, was bei einem so großen Virtuosen doppelt verwunderlich anmutet, auch sein Geigensatz, zumal in den Etuden und Soli für Violine allein, gibt sich von einer Physiognomielosigkeit, die geradezu niederschmetternd wirkt. Verhältnismäßig am besten unter seinen vielen Concertini ist ihm eines in Fis-dur mit Begleitung des Streichorchesters geraten; doch reicht auch dieses nicht entfernt an die ernsteren Arbeiten Mayseders heran. Die Begabung des merkwürdigen Mannes scheint sich eben an seiner fabelhaften Gedächtniskraft und seinen sonstigen Leistungen verbraucht zu haben.

Der Kongreß, welcher vom Herbst 1814 bis zum Sommer 1815 in Wien stattfand, um nach dem Sturze Napoleons I. die politischen Verhältnisse in Europa neu zu regeln, war nicht nur von den Diplomaten aller beteiligten Länder besucht, sondern auch von vielen Monarchen in höchsteigner Person. Letzterer Umstand insbesondere gab zu zahlreichen Festlichkeiten in Gestalt von Opern, Konzerten und Bällen Anlaß, wobei nur, von kleineren Gelegenheitswerken

[1]) Von dort aus schrieb er an Rochlitz: „Hummel's Spiel ist außerordentlich sicher, nett und geperlt, ganz das, was Clement als Violinspieler ist.“

[2]) Abgedruckt in Schillings „Universal-Lexikon“.

abgesehen, an die mehrfachen Wiederholungen von Beethovens „Schlacht bei Vittoria“[1]) und die erste Aufführung von dessen Kantate „Der glorreiche Augenblick“[2]) erinnert zu werden braucht, um sofort im Bilde zu sein. Vor allem aber wurde Terpsichoren in solchem Übermaß gehuldigt, daß der österreichische Feldmarschall Fürst von Ligne das Wort prägte: *Le congrès ne marche pas, il danse.* Die Vorläufer der Lanner und Strauß waren alsbald so wenig imstande, der Nachfrage an Tanzmusik zu genügen, daß während der Kongreßzeit auch zahlreiche ungarische Zigeunerkapellen nach Wien kamen und dort ein mehr als reichliches Auskommen fanden. Zumeist aus nur fünf bis acht Streichern, einem Klarinettisten und einem Cymbalschläger bestehend, hatten einige dieser Banden zwar auch schon während der Regierung Maria Theresias großes Aufsehen in der Residenz erregt; es war in der Hauptsache aber doch auf die Kreise der österreichischen Aristokratie, insonderheit auf die der ungarischen Magnaten beschränkt geblieben, die es liebten, ihre Gäste neben feurigen Weinen und paprizierten Gerichten auch mit magyarischer Volksmusik zu bewirten. Zur Zeit des Kongresses jedoch entfesselten die ehemaligen Leibeigenen durch den Vortrag ihrer nationalen Weisen und Tänze zumal bei den Fremden einen derartigen Begeisterungstaumel, daß es nachgerade zur ständigen Einrichtung wurde, ja zum guten Ton gehörte, sowohl öffentliche Festlichkeiten wie Privatbälle durch Zigeunerklänge zu eröffnen.

Der berühmteste unter diesen braunen Puszta-Söhnen, auf die Lenau so manche herrliche Strophe gedichtet hat, war der um 1770 zu Nagy-Abony im Preßburger Komitat geborene Johann Bihary. Von den musikliebenden Adeligen seiner engeren Heimat schon beim Eintritt ins Mannesalter abgöttisch geliebt, ja verehrt — er vermochte sie durch den Vortrag von Lassu's (langsame Stücke wehmütig-pathetischen Ausdrucks) bis zu Tränen zu rühren, sie andererseits durch Friska's (rasche Sätze feurigen Charakters) in wahre Freudenräusche zu versetzen —, wußten sie János zu Beginn des 19. Jahrhunderts auch zu mehrmaligen Besuchen Wiens zu bewegen, die sich im Verlauf des Winters 1814/15 zu ganz unglaublichen Triumphen steigerten. Liszt, der in seinem Buch „Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn“ (1859)[3]) Bihary eine längere

[1]) Bei der am 3. Dezember 1813 stattgehabten Uraufführung dieser Schlachtsinfonie unter des Komponisten Leitung wirkten Spohr, Schuppanzigh und Mayseder bei der ersten Violine mit, während Salieri, Meyerbeer, Moscheles, Hummel, Romberg und andere Berühmtheiten das Schlagzeug bedienten.

[2]) „Sie fand in Beethovens Akademie am 29. November Mittags vor all den Souveränen, großen Herren und Damen des Wiener Congresses statt und wurde am 2. Dezember wiederholt“ (Hanslick a. a. O., S. 174).

[3]) Das zuerst von P. Cornelius, dann von L. Ramann aus dem Französischen ins Deutsche übertragene Werk ist in manchen Kapiteln ganz blendend geschrieben, wiewohl ich die Vermutung nicht unterdrücken kann daß gerade die für unsern Gegenstand hauptsächlich in Betracht kommenden, kaum von Liszt selber herrühren. Hingerissen von seinem Stoff verwechselt

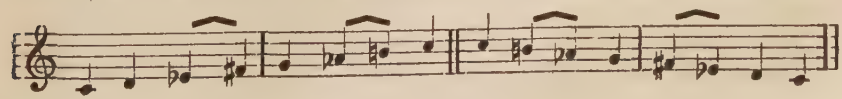
Abhandlung gewidmet hat, berichtet: „Die Konzerte, welche Bihary mit seinem Orchester in verschiedenen Theatern gab, hatten großen Zulauf und waren stets besucht. Man erzählt, daß selbst der Kaiser, angeregt von der bewundernden Menge sowie von der Aufmerksamkeit, welche einige höchste Glieder der kaiserlichen Familie Bihary besonders schenkten, bereit war, ihm ausnahmsweise Gnade zu gewähren. Aber als er ihn eines Abends fragte, was er von seiner Allerhöchsten Gunst zu erlangen wünsche, geneigt, ihn in den Adelsstand zu erheben, vereitelte Bihary die guten Absichten Seiner Majestät, indem er den Adelstitel für seine ganze Bande beanspruchte."

Nach dem Pester Bibliothekar Gabriel Mattray, auf dessen Angaben sich Liszt stützt, bestand Biharys Kunst vor allem in der Geschicklichkeit, altungarische Volksweisen derartig umzumodeln und zu verbrämen, daß sie völlig den Eindruck von ihm erfundener Stegreifmusik hervorriefen. „Wenn ein Orchester mit dem seinigen auf einem Balle abwechselnd Françaisen und Allemanden (?!) spielte, so nahm er sie sofort, waren sie beendet, mit neuer Kraft wieder auf. Alsdann konnte man seine ihm einzig gegebene Begabung, jeden von ihm gewählten musikalischen Stoff zu verwandeln, beobachten und bewundern. So kurz derselbe auch war, ob er den Stempel des Deutschen oder Italiänischen an sich trug: er übersetzte ihn sofort, wenn man so sagen darf, in das Zigeunerische." Des weiteren sagt Mattray: „Bihary läßt sich in unserer Zeit nicht mehr als Komponist beurteilen; denn seine Dichtungen aus dem

---

der betreffende Autor — ob absichtlich, ungewollt oder aus Selbsttäuschung, sei dahingestellt — fortwährend den Zigeuner als solchen mit dem ungarischen Volksmusikanten, der vom Volke insgemein nur deshalb „Czigány" genannt wird. weil auch er oft ein ähnliches Landstreicherleben führt. Während sich dergleichen Zigeunernaturen anderwärts in erster Linie als „Solovirtuosen" hören ließen — man denke nur an die Esser, Scheller, Duranowski usw. —, vereinigten sie sich in Ungarn mit Vorliebe zu kleinen „Banden", deren Führer gar nicht selten gebürtige Böhmen (Csermak!) oder deutschsprechende Juden aus den umliegenden Kronländern Alt-Österreichs waren, wie z. B. der blinde Löbel, dessen wandernder Gesellschaft einst ein Franz Benda angehörte, bevor er nach Prag und Wien ging, um schließlich Konzertmeister am Hofe Friedrichs des Großen zu werden. Es ist überhaupt merkwürdig, wie häufig unter den mutmaßlichen Verfassern der von Johannes Brahms gesetzten „ungarischen Tänze" deutsche Autorennamen — Moritz Windt, J. Rizner, Adalbert Keller, Adolf Nittinger, J. Frank usw. — vertreten sind; des Umstandes nicht zu vergessen, daß auch Liszts verzogener Liebling Reményi ursprünglich Hoffmann hieß.

Wiederum die Molltonleiter der „Zigeuner" mit ihrer übermäßigen Quarte und großen Septime, von der in dem Lisztschen Buche so viel Aufhebens gemacht wird, ist nichts anderes als unsere harmonische Mollskala, nur daß sie in beiden Tetrachorden übermäßige Sekunden aufweist. Man täte am besten, sie einfach „die ungarische Moltonleiter" zu nennen, wenn sie bei vielen magyarischen Volksmusikanten nicht schon „die jiddische" hieße.



Stegreif haben aufgehört den Werth der wahren Kompositionen zu beanspruchen ... Es ist sehr zweifelhaft, ob er der wirkliche Verfasser mehrerer unter seinem Namen veröffentlichter Stücke war ... Dagegen reproducierte er auf bewunderungswürdige Weise die Schöpfungen von Lavatta und von Csermák; er that es noch besser, wenn er sie von ihnen selbst hatte spielen hören: denn er kannte die Noten kaum und lernte nie etwas nach aufgezeichneter Musik."

Demnach scheint ziemlich sicher zu sein, daß die Themen, welche Ernst in seinen *Airs hongrois* in dem Glauben variierte, sie rührten von diesem „Klassiker unter den Zigeunern" her, einer entfernteren Quelle entstammen. Möglicherweise hat Bihary sie schon von seiner etwas älteren Zeitgenossin Czinka Panna spielen hören und diese wieder von einem andern Vorläufer; wie sich denn überhaupt die Mehrzahl altungarischer Lieder und Tänze nur durch praktische Überlieferung, nicht durch die Notenschrift ins 19. Jahrhundert hinübergerettet hat. Ich darf dieser Ansicht mit um so größerer Überzeugung das Wort reden, als ich noch in meiner eigenen Jugend auf Bitten von „Zigeunern" manches Schriftstück aufgesetzt habe, weil sie selber — weder lesen noch schreiben konnten. Einmal mußte ich sogar eine Arreststrafe in der Schule absitzen, weil ich ohne Wissen des Direktors für einen Blinden ein Bittgesuch an den Kaiser gerichtet hatte; es trug dem armen Teufel aber wenigstens fünfundzwanzig Gulden ein, „weil es so rührend und schön geschrieben war".

Bihary, der früher mit seiner Bande fast alle österreichischen Kronländer wie ein Siegesheld durchzogen, hat seine letzten Lebensjahre infolge einer Armverletzung in höchst kümmerlichen Verhältnissen verbracht; er ist 1827 zu Pest gestorben und dort auf Kosten einiger Magnaten beerdigt worden.

Während man von dem Lebensgang des Joh. Lavatta de Jzsépfalu (1764—1825), der eine Zeitlang Kapellmeister bei einer Pester Schauspielertruppe war, nur wenig Zuverlässiges weiß, fließen die Nachrichten über Anton Csermák (1771—1822) etwas reichlicher. Er stammt wahrscheinlich aus Böhmen oder Mähren, und kam erst über Wien, wo er ernsthafte Geigenstudien betrieben und Violinunterricht erteilt hatte, als Quartettspieler nach Pest. Als er aber, wie Liszts Gewährsmann Graf Stephan Fay mitteilt, Lavatta und Bihary spielen gehört, warf er sich mit solcher Inbrunst in die Arme der ungarischen Nationalmusik, daß ihn die Magyaren alsbald wie einen Volkshelden feierten. „Ungarn hatte bis dahin noch keinen Komponisten-Virtuosen besessen, der mit ihm hätte verglichen werden können, und es wäre verwegen erschienen zu hoffen, daß er in der Zukunft einen Nachfolger, würdig seine Lorbeeren zu tragen, finden würde." Dann fährt der Graf in einem Begeisterungstaumel, der lebhaft an Mikoschs „Globus von Ungarn" gemahnt, fort: „Sein Bogenstrich war voll Klang und Majestät wie der Bogenstrich Spohrs, durchdringend wie der

Lipinskis, voll Gewandtheit wie der Rodes! Selbst wenn er die schlechteste Violine des ersten besten Zigeuners in die Hand nahm, verfehlte er nie, seine Zuhörer zu entzücken."

Die unglückliche Liebe zu einem schönen jungen Mädchen soll Schuld daran gewesen sein, daß Csermák allmählich immer tiefer sank und schließlich ein richtiges Vagabundenleben führte. „Er starb in einer armen Hütte. Einige Stunden vor seinem Tode schrieb er die unter dem Namen *Csermák Hallala* so bekannte Melodie. Er konnte sie jedoch wegen zu großer Schwäche nicht fertig schreiben. Sein herannahendes Ende fühlend fügte er unten auf der Seite die Worte hinzu: ‚Bihary soll es beenden.' Einige Stunden später war er nicht mehr. Seine sterbliche Hülle ruht, wie man sagt, auf dem Friedhofe zu Veszprim."

Unter den Musikern, die während des Kongresses donauaufwärts gen Wien zogen, um daselbst ihr Glück zu versuchen, befand sich auch ein Deutscher. Es war dies der 1795 zu Pest geborene Joseph Böhm, der sich im Laufe der Zeit zum geistigen Oberhaupt der Wiener Geigerschule des 19. Jahrhunderts aufschwingen sollte. Er wird zwar stets ein Schüler Rodes genannt, und daran ist auch keinesfalls zu zweifeln; merkwürdigerweise hat mir aber Joachim nicht zu sagen vermocht, wann und wo er dessen Unterricht empfing. Wasielewskis Angabe: „Die Bekanntschaft dieses Meisters machte er in Polen, als derselbe sich dort auf seiner Heimreise von Rußland aufhielt", kann nur dahin verstanden werden, daß Böhm seinen Lehrer in Polen 1808 kennen lernte; denn zum regelrechten Stundengeben hatte Rode, der mit Ungeduld in Paris erwartet wurde, damals keine Zeit. Bleibt also nur das Jahr 1813 übrig, in dessen Verlauf Rode längere Zeit in Wien geweilt hat, bevor er nach Berlin übersiedelte. Wie dem aber auch gewesen sein mag, Böhm muß von seinem Vater eine höchst sorgfältige Vorschulung erfahren haben, um Rodes Interesse in dem Grade zu erregen, daß er ihn inniger mit seiner Spiel- und Vortragsweise vertraut machte als irgendeinen andern seiner Schüler, Lafont und Rietz nicht ausgenommen. Als er 1816 erstmalig während der Zwischenakte eines Schauspiels im Wiener Hofburgtheater mit einem Konzert von R. Kreutzer und Variationen von Fr. Weiß auftrat, fand sein Spiel allgemeinen Beifall, und die „Wiener Modezeitung" lobte „seine Kühnheit und Geistesgegenwart; denn er stand vorn auf der Bühne, frei und allein, nicht hinter einem Pulte;" woran Hanslick (a. a. O., S. 231) die Bemerkung knüpft, „daß Böhm einer der ersten war, der in Wien vor dem Publikum auswendig spielte, eine Übung, die erst durch Paganinis Beispiel bei den Geigern etwas allgemeiner wurde."

Wenige Wochen nach seinem Debut eröffnete Böhm an Stelle des nach Rußland abgereisten Schuppanzigh zunächst eine Reihe von sechs Quartett-Produktionen im „Römischen Kaiser", wobei neben Haydn und Beethoven hauptsächlich die Brüder Romberg zu Worte kamen. Dann begab er sich in Begleitung des Pianisten

Pixis auf eine längere Kunstfahrt durch Italien. Bei seiner Heimkehr wurde er zum Professor der 1819 eröffneten Violinklasse des Konservatoriums ernannt „mit der Begünstigung, auch noch Schüler zu seinem besonderen Vortheil anzunehmen. Die Lection zu 1 fl. W. W." Da er bald darauf auch Mitglied der Hofkapelle geworden war, „unternahm es Joseph Böhm," wie Hanslick (a. a. O.) mitteilt, „die durch einige Jahre ausgesetzten, von Schuppanzigh gegründeten Quartettunterhaltungen im Prater wieder aufzunehmen. Sie begannen am 1. Mai und fanden im ersten Kaffeehaus der Praterallee morgens um 8 Uhr statt. Holz, Weiß und Linke bildeten mit Böhm das Quartett, und die Quartettspieler leisteten so Tüchtiges, daß die Musikzeitung von 1821 entzückt ausruft: „So muß man Beethovens und Mozarts Quartette spielen hören!" — „Bei Gelegenheit einer solchen Aufführung hatte Beethoven die vier Quartettspieler zu einem Gabelfrühstück gebeten. Weiche Eier wurden gebracht. Böhm öffnet eines, bemerkt, daß es schlecht ist und sucht es unbemerkt mit einem zweiten zu vertauschen. Auch das zweite ist schlecht. Beethoven bemerkt Böhms Verlegenheit, erörtert und erledigt den Fall in der kürzesten Weise, indem er die Eier unter lauten Äußerungen des Mißfallens zum Fenster hinauswirft. Draußen aber saßen andere Gäste, die sich gegen die Beschießung mit faulen Eiern auflehnten. Ein kleiner Auflauf entsteht, der sich nur dadurch beschwichtigen läßt, daß man sich auf Beethovens berühmten Namen beruft." (Th. von Frimmel, L. van Beethoven.)

Eine nervöse Zaghaftigkeit, die unsern Meister schon in den besten Mannesjahren auf dem Podium zeitweilig überfiel und ihn an der uneingeschränkten Entfaltung seines immensen Könnens hinderte, veranlaßte ihn, sich 1827 — nach dem Heimgang Beethovens — ganz vom Spiel in der Öffentlichkeit zurückzuziehen und von da ab nur noch in Freundeskreisen und in der eigenen Häuslichkeit zu musizieren. Seine Stelle am Konservatorium aber hat Böhm bis 1848, die in der Hofkapelle bis 1868 beibehalten; am 28. März 1876 ist er zu Wien aus dem Leben geschieden. Über seine solistischen Leistungen sprach sich die „Wiener Musikzeitung" im Jahre 1820 folgendermaßen aus: „Ton, Führung des Bogens, Reinheit in den Applikaturen, Geschwindigkeit der Finger sind die besonderen Vorzüge eines Violinspielers, die er mit Umsicht, Geschmack, Tiefblick und Kenntnis der Kunst verbinden muß, wenn er den höchsten Punkt erreichen will. Herr Böhm besitzt alle diese Eigenschaften in vorzüglichstem Grade. Nur etwas mehr Licht und Schatten in sein Spiel zu bringen empfehlen wir ihm."

Ungleich wichtiger als diese Zeilen erweisen sich die Angaben, welche sich am Ende des zweiten Bandes der 1913 von Fr. Kerst herausgegebenen „Erinnerungen an Beethoven" vorfinden. Sie betreffen nämlich die Wiedergabe der letzten Quartette des Tongewaltigen seitens der drei hauptsächlich daran beteiligten Geiger: Schuppanzigh, Mayseder und Böhm. Von Belang sind besonders

gewisse Eifersüchteleien, die sich in dieser Angelegenheit zwischen den beiden letztgenannten Künstlern abspielten. Joachim, der mit ihnen auf das genaueste vertraut war, hat mir einmal gelegentlich unserer Arbeit an der für die Edition Peters bestimmten Phrasierungsausgabe der in Rede stehenden Opera folgendes darüber erzählt: „Böhm und Mayseder, als Menschen gleich ehrenwert und vortrefflich, sind als Künstler Zeitlebens Rivalen in der Gunst des Wiener Publikums gewesen. Nur in der Beurteilung Schuppanzighs als Geiger, namentlich beim Solospiel, waren beide ziemlich der gleichen Meinung. Sie respektierten zwar seine musikalische Tüchtigkeit an sich, hatten aber sonst gar manches an ihm auszusetzen; so Böhm besonders an seiner steifen Bogenführung, die ihm das plastische Gestalten erschwerte, Mayseder wieder an Schuppanzighs linker Hand, deren dicke, kurze Finger ihm das Reingreifen in den höheren Regionen des Griffbretts sehr sauer werden ließen, wie er denn infolge seiner Korpulenz auch in seinen sonstigen Bewegungen recht unbeholfen war. Nun hat zwar der zeitlebens schmächtig gebliebene Mayseder — bis auf den Triller, den er stets nur mit der großen Sekunde schlug — selber ungemein sauber intoniert; was jedoch seinen rechten Arm betraf, so war dieser, nach Böhms Ansicht, „kaum weniger eckig als dem dicken Ignaz seiner," wiewohl ich sagen muß, daß er sich damit nicht ungeschickt abzufinden verstand. Der in Rodes Schule aufgewachsene Böhm hingegen verfügte neben aller Zuverlässigkeit in der Linken auf Grund seiner geschmeidigen, ideal zu nennenden Bogenführung zugleich über eine Phrasierungskunst, die es ihm ermöglichte, alles genau so in die äußere Erscheinung treten zu lassen, wie er es innerlich geschaut und empfunden. Selbst heute noch habe ich von der Art und Weise, wie er an Sonntagen mit befreundeten Kollegen in seiner Wohnung Beethovensche Quartette spielte, die lebhafteste Vorstellung; waren es doch die ersten wirklich großen Kunsteindrücke meines Lebens. Denn was ich vorher in Pest als Kind im Hause des Grafen Franz von Brunswick von meinem Lehrer Serwaczyński gehört, ist selbstverständlich nahezu völlig meinem Gedächtnis entschwunden; ich erinnere mich nur noch dunkel, daß ich etliche Male bei Quartetten von Beethoven und Quintetten von Onslow für den ausgebliebenen oder erkrankten zweiten Geiger einspringen mußte. Um so dankbarer gedenke ich der liebevollen Sorgfalt, mit der Böhm eines Tages mit mir die Sekundstimme des f-moll-Quartetts op. 95 durchnahm, das Beethoven bekanntlich seinem Freunde Zmeskal von Domanowecz gewidmet hat und dem er bei Übersendung des Manuskripts einen Zettel beilegte, der die Worte enthielt: „Da hast du was zum Kiefeln, du verfluchter Atheiste!" Da das Experiment zur Zufriedenheit meines Lehrers und seiner Genossen abgelaufen war, wurde ich nun immer häufiger zur Mitwirkung herangezogen und habe auf diese Weise schon in frühen Knabenjahren einen nicht unerheblichen Teil der Quartettliteratur kennen lernen. Das hatte allerdings

zur Folge, daß mir, verwöhnt durch Böhms überlegene Gestaltungskraft, weder das Quartettspiel der älteren Gebrüder Müller noch später das von F. David sonderlich behagen wollte. Erstere pflegten nur hie und da einzelne Sätze ‚vom letzten Beethoven' zu spielen und auch diese in mir unzulänglich scheinender Darstellung, während mich David sehr oft dadurch vor den Kopf stieß, daß er sie, zumal wenn Mendelssohn von Leipzig abwesend war und an der Spree weilte, durch allerlei kokette Mätzchen aufzuputzen für nötig hielt. Er empfand ja im allgemeinen durchaus richtig und wußte zumeist auch, worauf es ankam, aber er konnte nun einmal das Übertreiben nicht lassen. Erst als ich in den fünfziger Jahren mit Wieniawski und Piatti dem Quartett der Londoner *Beethoven-Society* beitrat, das unter Ernsts Führung stand, lernte ich in letzterem, den ich schon als Virtuosen hochschätzte, einen Künstler lieben und verehren, der meinen Idealen nicht nur entsprach, sondern sie in vielen Punkten sogar noch übertraf. Ernst war freilich ebenfalls ein Zögling Böhms und diesem in gleicher Treue ergeben wie ich selber; ist er es doch gewesen, der mich ihm als Schüler zugeführt hat."

Jos. Böhm scheint einer der ersten gewesen zu sein, der als Lehrer — und er war der angesehenste und gesuchteste der österreichischen Residenz — jenem Manifest Geltung zu verschaffen suchte, das der Wiener Hofkapellmeister Anton Salieri im Mai 1814 an die Gesellschaft der Musikfreunde richtete, und in dem er um Abstellung des in letzter Zeit eingerissenen falschen Portamentos bittet, „einer unter dem Namen *maniera languida, smorfiosa* bekannten Methode, die man füglich die kraftlose, grimmassierte Manier nennen könnte. Die Violin-, Bratschen- und Violoncellspieler verfallen in dieselbe, wenn sie mit einem Finger zwischen einem und dem andern Ton auf einer der Saiten ihres Instrumentes hinauf oder hinunter gleiten . . . wie ein Kind, das weint, oder eine Katze, die miaut. Das sonderbarste hierbey ist, daß die Spieler der Bogeninstrumente in dem Wahn stehen, mit einem ernsthaften Ausdruck zu spielen, und damit gerade die entgegengesetzte Wirkung hervorbringen . . ."[1]) Möchten diese goldenen Worte doch auch heute über jedem geigerischen Schulzimmer prangen!

Einer der frühesten Schüler Jos. Böhms war der 1800 zu Wien geborene Georg Hellmesberger, zur Unterscheidung von seinem hochbegabten Sohn gleichen Vornamens, der aber schon im Alter von kaum 23 Jahren als hannöverscher Konzertmeister gestorben ist, der Ältere genannt. Er entwickelte sich in jeder Hinsicht so rasch, daß ihn Böhm bereits 1821 zu seinem Hilfslehrer am Konservatorium vorschlagen konnte, an dem er seit 1833 als wirklicher Professor fungierte. Vier Jahre vorher war er aber auch schon zum Kapellmeister an der Hofoper ernannt worden, welches Amt

[1]) Das Manifest ist vollständig bei Hanslick (a. a. O., S. 233) abgedruckt.

er bis zu seiner 1867 erfolgten Versetzung in den Ruhestand innehatte. Der als Dirigent, Geiger und Lehrer gleich hervorragende Künstler ist 1880 zu Neuwaldeck bei Wien gestorben.

Dieselbe musikalische Vielseitigkeit, nur in einem erhöhten Grade, hat auch seinen Sohn und Schüler Joseph Hellmesberger (Vater) ausgezeichnet, der 1828 ebenfalls in Wien zur Welt kam und dort 1893 aus dem Leben schied. Auf Grund seiner geigerischen und musikalischen Frühreife schon 1851 zum Violinprofessor und artistischen Direktor des Konservatoriums ernannt, wurde er 1860 überdies Konzertmeister an der kaiserlichen Oper und bald darauf auch Soloviolinist der Hofkapelle (Kirchenorchester der Burg), vereinigte also in seiner Person alle Ämter, die einem ausübenden Künstler begehrenswert erscheinen konnten. So Vorzügliches er aber in jüngeren Jahren auch als Virtuose geleistet haben mag, den Höhepunkt seines Wirkens bezeichnete doch das von ihm 1849 mit Durst, Heißler und Schlesinger begründete Streichquartett, in dem seit 1870 sein Sohn Joseph am Pult der zweiten Violine saß. Das Joachim-Quartett ausgenommen, habe ich den letzten Beethoven von keiner anderen Genossenschaft in so vollendeter Darstellung gehört, wie noch in den Siebzigern und Achtzigern des verflossenen Jahrhunderts von den Hellmesbergers. Ganz unvergleichlich war auch ihre Wiedergabe spezifisch österreichischer Kammermusik, so besonders die des C-dur-Quintetts von Schubert. Niemals wieder ist letzteres mit ähnlich berückender Klangschönheit und solch hinreißendem Schwung an mein Ohr gedrungen wie durch die Vermittlung dieser Wiener Herren.

Auch Joseph Hellmesberger (junior), der 1855 zu Wien geboren wurde und 1907 daselbst gestorben ist, war ein hervorragender Geiger. Von seinem Vater ausgebildet, wurde er 1878 Soloviolinist in der Burgkapelle und an der Hofoper, bald darauf auch Professor am Konservatorium; in der Folge wandte er sich jedoch mehr dem Direktionsfach — zunächst als Kapellmeister an verschiedenen Theatern der Residenz, dann Hofkapellmeister in Wien und Stuttgart — und der Komposition zu. Er hat zehn Operetten und sechs Ballette aus seiner Feder an vielen deutschen Bühnen zur Aufführung gebracht.

Unter den Schülern Joseph Hellmesbergers des Vaters sind vor allem zu nennen: der 1851 zu Taganrog in Rußland geborene Adolf Brodsky und Franz Kneisel, welcher 1865 in Bukarest zur Welt kam. Ersterer wurde nach Beendigung seiner Studien Mitglied des Hellmesbergerquartetts und begab sich dann nach Moskau, wo er bis 1879 Lehrer am Konservatorium war. In gleicher Eigenschaft längere Zeit auch in Leipzig wirkend, ging er 1892 nach New-York, verließ dieses aber schon nach drei Jahren, um einem Ruf als Direktor des *College of music* in Manchester Folge zu leisten. Brodsky ist ein sehr musikalischer Geiger von bedeutendem technischen Können und zeichnet sich namentlich als Quartettspieler aus. Als sein bester Schüler aus der Leipziger

Zeit darf wohl der 1871 zu Jena geborene Felix Berber gelten, der von 1898—1902 Konzertmeister am Gewandhaus war und jetzt nach vorübergehenden Anstellungen in München, Frankfurt a. M. und Genf wieder in der Isarstadt lebt. Er gehört zu den bravourösesten Violinisten der Gegenwart: auch die schwierigsten Sachen werden von ihm siegreich überwunden.

Kneisel, der Sohn eines aus Olmütz stammenden Militärkapellmeisters, kam nach Absolvierung des Wiener Konservatoriums, auf dem außer Hellmesberger auch Grün sein Lehrer war, 1884 als Konzertmeister der Bilseschen Kapelle nach Berlin. Hier fand sein durchgeistigtes Solospiel solchen Anklang, daß er schon im nächsten Jahr einen Ruf als Konzertmeister des Sinfonie-Orchesters in Boston erhielt. 1903 gab er dieses Amt jedoch auf, um sich fortab nur noch dem Quartettspiel und dem Unterricht am *Institute of musical art* in New-York zu widmen. Das Kneisel-Quartett erfreut sich des Rufes, die vorzüglichste Streichergenossenschaft in den Vereinigten Staaten zu sein. 1900 wurde ihr Führer von der *Yale-University* zum *Doctor of music* promoviert.

Auch der Bratschist des Hellmesberger-Quartetts, Karl Heißler, soll ein vortrefflicher Geiger gewesen sein. Er war lange Jahre Mitglied des Hofopernorchesters und Professor am Konservatorium, an dem er neben vielen tüchtigen auch zwei der allerbesten Violinspieler unsrer Zeit ausgebildet hat: den bereits besprochenen, leider so jung verstorbenen Franz Krežma und Arnold Rosé. Letzterer wurde 1863 zu Jassy geboren und ist seit 1881 Konzertmeister an der Wiener Hofoper. In jüngeren Jahren ein glänzender Solist, hat er der ursprünglich beabsichtigten Virtuosenlaufbahn alsbald Valet gegeben und sich neben seiner amtlichen Tätigkeit fürderhin nur noch als Quartettspieler in der Öffentlichkeit hören lassen. Dafür leistet er aber auch als Primarius der seinen Namen tragenden Künstlervereinigung ganz Ausgezeichnetes: es ist ein wahrer Ohrenschmaus, den von den Wiener Herren vorgetragenen Werken der österreichischen Klassiker zu lauschen; nur der spätere Beethoven will ihnen nicht gelingen, scheint auch ihrer ganzen, vornehmlich auf Klangschönheit eingestellten Art nicht recht zu liegen.

Der nächste große Künstler, welcher aus Böhms Schule hervorging, war der schon so oft genannte Heinrich Wilhelm Ernst. Er hat 1814 zu Brünn das Licht der Welt erblickt, ist aber schon im besten Mannesalter von einem schweren Rückenmarksleiden befallen worden, das 1865 seinem Leben ein Ende machte. Da er niemals an eine feste Stellung gebunden war, gibt es nur wenige größere Städte auf unserem Erdteil, in denen seine Geige nicht erklungen ist, am häufigsten natürlich auf seinen Hauptstationen: Paris, London, Wien und Leipzig; und überall wurde er gefeiert wie vor ihm nur noch Paganini. Freilich waren seine Leistungen von wechselnder Güte: fühlte er sich wohl genug, um einigermaßen geregelt üben zu können, so spielte er, mit Heine

zu reden, der ihm schwärmerisch anhing, „wie ein Gott“; war dies nicht der Fall, dann hatten strenge Kritiker allerdings Ursache, an seiner Intonation Ausstellungen zu machen. Der Künstler, der ihn vielleicht am häufigsten gehört und am genauesten gekannt hat, war sein jüngerer Freund und Kunstbruder Joachim, dem die dritte seiner mehrstimmigen Studien, *Terzetto* überschrieben gewidmet ist[1]). Dieser hat mir mehr als einmal gesagt: „Ernst war der bedeutendste Geiger, den ich in meinem Leben gehört habe; er stand turmhoch über allen andern. Und wenn auch beispielsweise Laub sein fis-moll-Konzert im Passagenwerk vielleicht sauberer spielte als der Komponist selber, da er eine größere Fingerkraft besaß, so war doch Ernsts Wiedergabe des Stückes weit eleganter, und wenn er sich in Stimmung befand, ungleich charakteristischer, weil er plastischer zu gestalten wußte. Vor allem aber: wer Ernst in seinen gesunden Tagen nicht die Spohrsche Gesangszene oder seine eigene, jetzt von Stümpern so oft mißhandelte Elegie hat vortragen hören, der weiß gar nicht, wie „sprechend“ er auf der Geige zu singen verstand. Niemals wieder ist an meine Ohren ein so wandlungsfähiger Ton gedrungen wie der, welcher unter seinem Bogen in den Adagien von Beethovens Quartetten op. 59 und 74 erklang. Oft genug hätten ich und meine Genossen ihm dafür in den Proben ans Herz sinken oder ihm die Hände küssen mögen, wenn er sich dagegen nicht in resignierter Wehmut mit einem dankbaren Lächeln gewehrt hätte; war er doch schon zu Zeiten der *Beethoven-Society* (1854/55) schwerer leidend, als er es wahr haben wollte. Kurz: Paganini mag ein größerer Virtuose gewesen sein, wärmer, poetischer und geistvoller kann er unmöglich gespielt haben als Ernst.“

Das deutet auch die folgende Stelle in einem Briefe an, den der Künstler schon am 15. April 1837 aus Avignon an seine Familie aus Brünn schrieb[2]), nachdem er während seines Aufenthaltes in Marseille mehrere Male mit Paganini um die Palme gerungen hatte: „... Nach meinem und Paganinis zweiten Conzert waren die Meinungen getheilt, aber allgemein hieß es, daß ich gefühlvoller singe und er mehr Schwierigkeiten bewältige. Ich muß Euch eben sagen, daß Paganini nicht mehr derselbe Mann ist, daß er viel verloren hat. Nach seinem zweiten Concert kam der Carneval

[1]) In seiner rührend bescheidenen Art meldete er Joachim unter dem 20. April 1864: „Ich schreibe heute an Spina. Dies, falls er einen fertigen Probeabdruck meiner Etuden bereit hat, denselben direkt nach Hannover sogleich zu befördern. Zwey oder drey werden Dir, wie ich glaube, nicht mißfallen — aber sei nur nicht zu strenge für die letzte — bestehend aus Bravour-Variationen über *the last rose of summer* — sie ist Bazzini, der mir schon vor mehreren Jahren ein Stück zugeeignet — gewidmet; sie sind radical modern und mit Absicht und Hinblick auf den genre der Spielart B.s so gehalten. Wenn Du sie mir nicht verzeihen kannst, mache mir wenigstens das Vergnügen, sie zu vergessen. Dafür hoffe ich, wirst Du mit der Dir bestimmten zufriedener seyn.“

[2]) Vollständig abgedruckt in Amely Hellers „H. W. Ernst“ S. 13.

heran, welchen ich vorbey gehen ließ und dann mein drittes Concert nach Paganini gab, worin ich dieselbe *Prière de Moise* mit Variationen und auf der G-Saite von seiner Composition spielte, um zu zeigen, daß ich alles spielen kann, was er spielt, da dieses als sein schwierigstes Stück ausgeschrien wurde. Ich hatte dasselbe im Gedächtnis behalten und auch ganz so fürs Orchester gesetzt . . . Ich kann Euch garnicht beschreiben, mit welcher Beklemmung ich diesmal vor's Publikum trat. Ich wurde aber so stürmisch empfangen, daß ich auch gleich beruhigt war. Dieses Concert war ein großer Triumph für mich; nach Paganini so empfangen zu seyn, ist eine große Ehre, ich fiel auch am Ende meines Concertes ohnmächtig in die Arme meines Freundes . . ."

Unter Ernst's Kompositionen[1]) spielt namentlich die Fantasie über Themen aus Rossinis „Othello" eine bedeutsame Rolle. In seinem anmutigen Büchlein „Frohe Jugendtage" erzählt Rochus von Liliencron auf Seite 131 folgendes: „1842 war Mendelssohn, indem er Ernst dessen Othello-Phantasie begleitete, von einer Passage des Schlußtheils so entzückt, daß Ernst die Stelle dreimal spielen mußte." Derselbe Vorgang wiederholte sich, als Joachim im Herbst 1843 mit dem gleichen Stück im Leipziger Gewandhaus debutierte. Die kecke Entschlossenheit, mit der der damals Zwölfjährige im Finale der Fantasie das hohe Cis auf der E-Saite packte, hatte es Mendelssohn dermaßen angetan, daß er ihm nach der Generalprobe die Worte zuraunte: „Höre, du Teufelsbraten, wenn ich wirklich einmal für euch Geiger ein Konzert schreiben sollte, dann muß auch Ernsts kühner Sprung, den Du mir heute so lebhaft ins Gedächtnis zurückgerufen, hinein." Das ist denn auch geschehen: der Kenner wird die merkwürdig ähnliche Stelle im Finale des Mendelssohnschen Violinkonzerts, das bekanntlich im März 1845 von David zum erstenmal im Gewandhaus öffentlich gespielt wurde, ohne weiteres zu finden wissen.

Der seit Mitte des 19. Jahrhunderts als Violinpädagoge hochangesehene Jakob Dont (1815 zu Wien geboren und 1888 ebenda gestorben) ist ebenfalls aus der Schule Böhms hervorgegangen. Er wurde 1831 Mitglied des Orchesters im Burgtheater und drei Jahre später zugleich erster Geiger in der Hofkapelle. In dieser Zeit ließ er sich auch noch öfters mit Erfolg als Solist vernehmen; doch entsagte er dem Spiel in der Öffentlichkeit sehr bald, weil er trotz seines gewaltigen Könnens vor der Rampe eine ähnliche Scheu empfand wie sein großer Erzieher. Er widmete sich deshalb in der Folge ausschließlich dem Lehrfach, zunächst an einigen musikalischen Privatinstituten, seit 1873 auch als Pro-

[1]) Die Mehrzahl der heute noch gespielten ist auf Grund der Originalausgaben von mir um 1910 in der „Universal-Edition" neu herausgegeben worden. Bei dieser Gelegenheit kann ich es mir nicht versagen, auch auf die bei Kistner erschienenen vier Hefte *Pensées fugitives pour Piano et Violon par St. Heller et H. W. Ernst* aufmerksam zu machen, die einige ganz reizende Salonstücke enthalten.

fessor am Konservatorium. Was Donts Namen noch auf lange hinaus das Fortleben sichert, sind neben kleineren Gelegenheitswerken und Bearbeitungen seine unter dem Titel *Gradus ad Parnassum* herausgegebenen Studienwerke teils für Violine allein, teils mit Begleitung einer zweiten Geige. Sie werden in der ganzen Welt von allen verständigen Pädagogen zum eisernen Bestand unserer Literatur gerechnet, und das mit Recht; denn sie sind technisch ebenso fördernd wie musikalisch interessant — kurz gesagt, auf ihrem Gebiet vollendete Meisterwerke.

Der zeitlichen Folge nach ist Edmund Singer der nächste bedeutende Geiger, der Böhm seine Ausbildung verdankte. 1830 zu Totis in Ungarn geboren, wurde er von Ridley Kohne (1812 bis 1892), der ebenfalls eiu Schüler Böhms war, so rasch gefördert, daß er bereits mit elf Jahren Konzertreisen machen konnte. Dann begab er sich nach Wien, wo ihn vorübergehend G. Hellmesberger senior unterrichtete, bis er endgültig zu Böhm selber in die Lehre kam. Aus dieser entlassen, wurde er schon 1846 als Soloviolinist am Pester Theater angestellt, ging 1854 als Nachfolger von Joachim und Laub nach Weimar und ließ sich schließlich in Stuttgart nieder, wo er als Konzertmeister der Hofkapelle und Professor am Konservatorium bis zu seinem 1912 erfolgten Tode gewirkt hat.

Auf Grund seiner eminenten Beherrschung des Griffbretts — er spielte nahezu unfehlbar rein — hätte Singer einer der gefeiertsten Virtuosen seiner Generation sein können, wenn er eine wandlungsfähigere Tongebung, mehr Schwung beim Vortrag und eine freiere Bogenführung im Dienste des Gestaltens besessen hätte; denn er war ein ebenso intelligenter Kopf wie begabter Musiker und hat sich Zeitlebens auf das eingehendste mit den Problemen seiner Kunst beschäftigt. Den vollgültigen Beweis dafür liefert die von ihm in Gemeinschaft mit Max Seifriz[1]) geschriebene „Große theoretisch-praktische Violinschule", die aus allen Gründen eine viel größere Verbreitung verdient als sie ihr bis jetzt zuteil ward; ist sie doch ungleich wertvoller als alle französischen Methoden älterer und neuerer Zeit zusammengenommen. Unter Singers zahlreichen Schülern greife ich den 1860 zu Straßburg geborenen und lange am Leipziger Konservatorium wirkenden Hans Becker († 1917) hauptsächlich deshalb heraus, weil er das pädagogische Talent seines Lehrers geerbt hatte. Vermutlich war er durch seinen Vater Jean Becker gründlich vorgeschult worden bevor er nach Stuttgart ging; wie ja auch der jüngste Sohn, Hugo, von ihm zunächst im Violinspiel erzogen wurde, ehe er sich dem Violoncell zuwandtr, auf dem er es zur Berühmtheit gebracht hat.

---

[1]) Seifriz (1827—1885) war ein Zögling von Täglichsbeck (1799 bis 1867), also ein Enkelschüler P. Rovellis, und des Ersteren Nachfolger in der fürstlichen Kapelle zu Hechingen sowie später als Hofkapellmeister des Fürsten von Hohenzollern zu Löwenberg in Schlesien. Seit 1869 lebte er in Stuttgart mit dem Titel eines Hofmusikdirektors als Dirigent des königlichen Orchesters neben J. J. Abert und Doppler.

Jean Becker, 1833 in Mannheim geboren und 1884 daselbst gestorben, hatte seine Ausbildung im Violinspiel hauptsächlich dem aus belgischer Schule hervorgegangenen Geiger Kettenus zu verdanken, der in der Mannheimer Kapelle als Konzertmeister angestellt war und dessen Amtsnachfolger er später wurde. Nach längeren Kunstfahrten als Solist ließ er sich in Florenz nieder, wo er 1866 mit den italienischen Geigern Masi und Chiostri sowie dem deutschen Violoncellisten Hilpert (in der Folge durch Spitzer-Hegyesi abgelöst) eine Streichergenossenschaft begründete, die unter dem Namen „Florentiner Quartett" auf Reisen ging und vermöge ihres fein abgetönten Zusammenspiels europäischen Ruf erlangte. Besondere Verdienste hat sich die Vereinigung dadurch erworben, daß sie während ihres fast fünfzehnjährigen Bestehens häufig auch an Orten auftrat, die abseits vom großstädtischen Weltverkehr liegen, und auf diese Weise die Kammermusik — wenigstens in den deutschsprachigen Ländern — sozusagen popularisieren half. Eine ähnliche Sendung haben später auch noch andere Genossenschaften erfüllt, so vor allem das treffliche Fitzner-Quartett-Wien und die liebenswerten Flonzalay-Leute, die sich in Lausanne zusammenfanden.

Wir kommen nun zu jenem Künstler, der den Höhepunkt der durch Joseph Böhm repräsentierten neueren Wiener Geigerschule darstellt; nicht allein um seiner persönlichen Leistungen willen, sondern auch dadurch, daß er die Art der manuellen Behandlung unseres Instrumentes im Dienste des Gestaltens — und dafür kommt in allererster Linie eine freie Bogenführung in Betracht, deren Ziel die musikalische Prosodie und die Charakteristik der Stricharten ist — auf ganze Geschlechter von Streichern weiter vererbt hat. In meiner Joachim-Biographie glaube ich deutlich genug darauf hingewiesen zu haben, daß seine Handhabungsweise des Streichgerätes nicht etwa eine „Erfindung" Böhms war, sondern in unmittelbarer Vererbung über dessen Lehrer Rode sowie über Viotti, Pugnani, Somis bis auf die ehrwürdigen Gründer und Häupter der Schulen von Padua und Rom — Tartini und Corelli — zurückgeht; des venezianischen Zwischengliedes A. Vivaldi nicht zu vergessen. Natürlich ist die Sache nicht so aufzufassen, als ob nun wieder ein Einzelner dieser Meister das in Rede stehende Verfahren ausgeklügelt hätte und es demzufolge als dessen „Invention" anzusprechen wäre. Einer solchen Annahme stünde nicht allein die Entwicklungsgeschichte des Bogens als Werkzeuges entgegen, sondern weit mehr noch die Tatsache, daß die kunstgemäße Pflege unseres Instrumentes nicht sprungweise aus zunächst bloß tönenden Formen hervorging, in denen es ursprünglich nur eines von vielen Organen darstellte, sondern ganz allmählig aus der Hand in Hand mit den Fortschritten des Geigenbaues aufdämmernden Erkenntnis, es könnte unter Anwendung geeigneter, durch die Erfahrung gewonnener Hilfsmittel an Ausdrucksfähigkeit selbst mit der menschlichen Stimme in aussichts-

vollen Wettbewerb treten. Zwei Künstlern, einem Deutschen und einem Welschen, hat das zu erstrebende Ziel besonders deutlich vor Augen und Ohren geschwebt: G. Ph. Teleman, dessen Wahlspruch lautete: „Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen . . . also präge man das Singen jungen Leuten fleißig ein"; und Tartini, der zeitlebens nach dem Grundsatz unterrichtet hat: „*Per ben suonare bisogna ben cantare* — Gutes Klingen braucht gutes Singen", wobei nicht zu übersehen ist, daß *suonare* im Italienischen nicht bloß Klingen im besonderen, sondern Spielen überhaupt bedeutet. Diesen Kernsprüchen bzw. ihrer Umsetzung in die Tat haben wir denn auch die größten Meisterwerke unserer Literatur zu verdanken, und sie werden trotz vorübergehend eingeschlagener Irrwege Geltung behalten, solange Menschenkinder noch wirklich singen und eine Violine eine Violine bleibt.

Daß neben den Klassikern des Violinspiels von Anfang an auch zahlreiche spezifische Virtuosen einhergingen, die in mehr oder weniger sensationeller Aufmachung bloß der Gymnastik und dem Akrobatentum huldigten, dürfte der Verlauf unserer Darstellung ebenfalls ausreichend erwiesen haben. Ich lege jedoch großen Wert auf die Erinnerung, daß es mir niemals in den Sinn gekommen ist, die Virtuosität als solche in Bausch und Bogen zu verurteilen, wie dies seitens kurzsichtiger Beurteiler so oft geschieht; denn letzten Endes wohnt ihr in den höchsten Emanationen eine zeugende Kraft inne, ohne die wirs unter keinen Umständen „so herrlich weit gebracht" hätten in unserer Kunst[1]). Bachs Fugen und die Chaconne, Tartinis „Teufelstriller", die Konzerte von Beethoven, Mendelssohn und Brahms sind sprechende Belege dafür.

Joseph Joachim wurde am 28. Juni 1831 in Kitsee, einem kleinen, zumeist von Schwaben bewohnten Flecken bei Preßburg, der jetzt Köpcsény heißt, der Welt geschenkt; an seinem Geburtshause wurde am 11. September 1911 „von dem Ungarisch-Altenburger Gesangverein mit Unterstützung des Wieselburger Komitats" eine Gedenktafel angebracht. Da die Familie sich schon zwei Jahre nach Josephs Geburt in der ungarischen Landeshauptstadt ansiedelte, haben wir Pest als den eigentlichen Schauplatz seiner Kindheit anzusehen. Wie wir bereits wissen, wirkte damals Stanislaus Servaczyński als Konzertmeister an der dortigen Oper. Dieser bekam das Geigerlein in die Lehre und förderte es so rasch, daß es schon am 17. März 1839 in einer öffentlichen Veranstaltung des „Adelskasinos" mit ihm ein Doppelkonzert von Eck und als Solostück die „Variationen über Schuberts Trauerwalzer" von Pechatschek spielen konnte. Die Pester Zeitschrift

[1]) Bezeichnend ist denn auch, daß Joachim bereits 1854 unter seinem damaligen Wahlspruch „f. a. e." (frei, aber einsam) in Brahmsens „Schatzkästlein des jungen Kreisler" den Satz eintrug: „Es gibt einen Grad der Technik, der zu Geist, weil zur Vollkommenheit wird."

„Der Spiegel" berichtete über das denkwürdige Ereignis: „. . . Von dem achtjährigen Joseph Joachim können wir nichts weiter sagen, als daß wir in ihm und an ihm ein wahres Wunder sahen und hörten. Sein Vortrag, die tadellose Reinheit der Intonation, die Bewältigung der Schwierigkeiten, die rhythmische Sicherheit entzückten die Zuhörer dermaßen, daß sie unaufhörlich applaudierten, und daß jeder einen zweiten Vieuxtemps, Paganini, Ole Bull aus ihm prophezeihte."

Jener Abend trug dem Kinde als geistigen Lohn die Freundschaft und das herzliche Wohlwollen des gräflichen Geschwisterpaares Franz und Therese von Brunswick ein, das s. Z. in so nahen Beziehungen zu Beethoven gestanden hatte. Von größerer Wichtigkeit für seine fernere Entwicklung war aber der Besuch einer in Wien lebenden Base, Figdor mit Namen, welche im Einverständnis mit Servaczyński Josephs Eltern in der Absicht bestärkte, ihren Sohn nach der Kaiserstadt zu schicken und dort zum Virtuosen ausbilden zu lassen. Bei seiner Ankunft in Wien nahm der Knabe zunächst einige Stunden bei M. Hauser, der eben anfing, als eleganter Salongeiger von sich reden zu machen; indessen fanden Einsichtige bald, daß ein so bedeutendes Talent der Pflege eines erfahrenen Lehrers und gereiften Künstlers bedürfte. Also wandte man sich an Georg Hellmesberger den Älteren, dem der neue Ankömmling um so willkommener war, als er gerade ein Kleeblatt von Wunderkindern unterrichtete: seine eigenen Söhne Joseph und Georg sowie den kleinen Simon, der später Konzertmeister im Haag wurde. In der „Bürgerspitalsakademie" spielten die Knaben — Frühjahr 1840 — die damals so beliebte Konzertante für vier Violinen von Maurer; trotz des einmütigen Beifalls, den sie damit ernteten, war jedoch Hellmesberger der Meinung, aus dem Zögling Joachim werde niemals etwas Rechtes werden, da sein Pester Lehrer dessen Bogenführung total vernachlässigt habe und sie deshalb aussichtslos steif sei! Glücklicherweise konzertierte zu jener Zeit gerade der auf der Höhe seines Künstlertums stehende H. W. Ernst in Wien. Gebeten, sich den Jungen anzuhören, merkte dieser sofort mit divinatorischem Scharfblick, daß er in ihm ein ganz außerordentliches Talent vor sich habe. Er riet den bestürzten Eltern, sich nicht entmutigen zu lassen, sondern ihr Söhnchen Joseph Böhm anzuvertrauen, bei dem auch er alles gelernt habe, was überhaupt von einem Lehrer zu lernen sei. Böhm würde, wenn der Junge überhaupt Lust und Liebe zur Sache hätte, gar bald aus dessen steifer Bogenführung eine freie und geschmeidige zutage fördern. Der Erfolg hat bewiesen, wie herrlich recht Ernst gehabt hatte. Böhm nahm „den Pester Buam" als Pflegesohn in sein Haus und unterrichtete ihn drei Jahre lang in der getreulichsten Weise. Bereits nach 18 Monaten konnte Joachim in einem Prüfungskonzert des Konservatoriums mit der Ernstschen Othellofantasie auftreten. Darüber berichtete der Musikkritiker Joh. Nep. Hofzinser in der „Wiener

Theaterzeitung" vom 31. Jänner 1842: „Die Palme des heutigen Abends ward und gebührte dem zehnjährigen Schüler des Herrn Professor Böhm, Joachim, welcher Variationen von Ernst mit einer staunenswerten Virtuosität spielte. Der Stand für Konzertisten im Mannesalter wird in seiner Unerquicklichkeit bald den Kulminationspunkt erreicht haben, wenn schon Knaben so aufzufassen und wiederzugeben vermögen. Joachim ist wahrhaftig ein musikalisches Phänomen. Es ist schwierig zu unterscheiden, ob bei ihm der eminente Vortrag die trefflich ausgebildete Technik, oder diese jenen überragt. Hört man in dem Spiele des Knaben das wundervolle Kantabile mit dieser Intensität des Gefühls, das Tonleiden, die Klage der Violine, diesen klingenden Schmerz, den nur, wie man wähnt, düstere Lebenserfahrungen aus dem Instrumente hervorzulocken imstande sind, so wird man an der Erscheinung vor sich irre, und hält sich für das Spielwerk eines optischen Truges. In diesem Knaben sehen wir die reifste Frucht in der beginnenden Blütezeit; wir erblicken in ihm den fertigen, tief fühlenden Künstler. In technischer Beziehung behandelt Joachim die Violine auf ganz vorzügliche Weise. Er besitzt eine schöne Bogenführung, welche selbst durch die heterogensten Stricharten auf der E- und G-Saite nicht gestört wird, verbunden mit einer überaus leichten Lenkung der rechten Hand. Diese musterhafte Methode zeigt auch die linke Hand durch den richtigen und zweckmäßigen Fingersatz sowohl zur Bildung des schönen Tones als zur Klarheit und Deutlichkeit der Passagen in allen Violinlagen. Sein Spiel zeigt wahres Applikatur-Studium. Joachim entwickelte bei dem Vortrage der genannten Variationen nicht nur die größte Sicherheit in Überwindung immenser Schwierigkeiten, welche darin sich überbieten zu wollen scheinen, sondern auch alle Reize der Violine. Akkorde drängen sich auf Akkorde in den schwierigsten Formen und in allen Lagen: Terzen, Oktaven und Dezimen, chromatische und diatonische Läufe im rapidesten Tempo, Arpeggien mit festen und springenden Bogen, Stakkato mit der Spitze und mit dem Mittelbogen, pizzikierte Noten inzwischen angestrichen, kurz alles, was nur schwierig genannt wird, spielte dieser Knabe mit einer ans Wunderbare streifenden Sicherheit, Reinheit und Klarheit, und mit einem von der trefflichsten Schule und der meisterhaftesten Methode zeugenden Vortrage. Der Erfolg stellte sich mit der Außerordentlichkeit der Leistung auf gleiche Stufe; er war beispiellos eklatant. Nach vielmaligen Vorrufungen, welche dem Knaben galten, ruhte das Publikum nicht früher mit seinem zitierenden Beifall, bis auch der große Meister Böhm erschien, welcher nur deshalb sein Spiel der Öffentlichkeit zu entziehen scheint, um desto mehr mit eminenten Schülern überraschen zu können. Böhms Lehrmethode ist schon durch Ernst eine weltberühmte geworden, mit jedem neuen Schüler ruft er auch die Erinnerung an den mächtigen Eindruck zurück, den stets sein vollendetes Spiel auf das Gemüt der Zuhörer zu machen wußte."

Mit dem Vortrag des E-dur-Konzerts von Vieuxtemps in einem Vereinskonzert der Gesellschaft der Musikfreunde — 30. April 1843 — hat Joachim von Wien und seinem Lehrer Abschied genommen, um nach Leipzig zu übersiedeln; anfänglich zum nicht geringen Mißvergnügen Böhms, der es lieber gesehen hätte, wenn sein hoffnungsreicher Zögling nach Paris gegangen wäre, wie ein Jahrzehnt vorher H. W. Ernst. Bevor wir dem Knaben nach Deutschland folgen, wollen wir uns deshalb noch einigen weiteren Jüngern Jos. Böhms zuwenden und zwar zunächst Joachims Altersgenossen Eduard Rappoldi, der 1831 zu Wien geboren wurde und 1903 in Dresden gestorben ist. Er war ein Schüler von L. Jansa, bevor er in Böhms Lehre kam, trat dann ins Orchester der Wiener Hofoper, wirkte von 1861—66 als Konzertmeister zu Rotterdam und bis 1870 als Operndirigent in Lübeck. 1871 von Joachim an die Berliner Hochschule und als Bratschist in sein Quartett berufen, gab er diese Ämter 1877 auf, um als Konzertmeister der königlichen Kapelle nach Dresden überzusiedeln, wo er bis zu seinem Tode auch als Professor am Konservatorium gewirkt hat. Rappoldi, der auch vortrefflich Klavier spielte, besaß ein ganz erstaunliches Können in der linken Hand. Auf Grund desselben hätte er einer der größten Geigenkünstler der letztvergangenen Periode sein können, würde ihn nicht, ähnlich wie Edm. Singer, eine unfreie Bogenführung im künstlerischen Gestalten beeinträchtigt haben; denn er war einer der musikalischsten Menschen, die mir je vorgekommen sind.

Ein hervorragender Böhm-Schüler war auch der 1835 in Preßburg geborene und 1899 zu Cambridge verstorbene Ludwig Strauß, der von 1859—1864 als Konzertmeister in Frankfurt a. M. wirkte, dann nach England übersiedelte, wo er Soloviolinist im königlichen Orchester, Konzertmeister bei den Philharmonikern von London und Manchester wurde und lange Jahre Bratschist in Joachims englischem Quartett gewesen ist. An der *London Academy of Music* hat sich Straus auch als vorzüglicher Lehrer bewährt. Ähnlich wie dieses Künstlers Lebensgang spielte sich auch der von Jakob Grün ab, der 1837 in Pest geboren wurde und in den Hofkapellen von Weimar und Hannover tätig war, bevor er 1868 das Amt eines Konzertmeisters an der Wiener Hofoper erhielt. Von 1878—1909 wirkte er zugleich als sehr geschätzter Lehrer am Konservatorium. Er ist in jüngeren Jahren häufig als Solist aufgetreten; da er aber wie de Ahna immer etwas zu scharf intonierte, prägte Hellmesberger das boshafte Witzwort: „Grün ist vorteilhafter fürs Auge als für die Ohren."

Schließlich sei mit einigen Worten auch jenes 1830 zu Heves geborenen Geigers gedacht, der während seiner Studienzeit auf dem Wiener Konservatorium Eduard Hoffmann hieß, bei Ausbruch der ungarischen Revolution seinen Namen aber in Reményi magyarisierte, unter dem ihm Liszt in seinem schon mehrfach erwähnten

Buche ein besonderes Kapitel eingeräumt hat[1]). Zwischen 1849 und 1853 bereiste er Deutschland und Frankreich, bis er Soloviolinist der königlichen Kapelle in London wurde. Dann ließ er sich in Paris nieder, von wo aus er weite Kunstfahrten unternahm; er ist denn auch 1898 in San Franzisko gestorben. Reményi war zweifellos ein fähiger Kopf und ein namentlich in virtuosen Dingen wohlbewanderter Geiger; er gab sich aber stets so exzentrisch und wunderlich, daß man ihn beim besten Willen nicht ernst nehmen konnte. Am berühmtesten wurde der Mann, der sich in seinen Briefen an Joachim mit *Reményi Ed. Magyar ember* zu unterzeichnen pflegte, durch die Mitte der Siebziger des verflossenen Jahrhunderts in deutschen, englischen und amerikanischen Zeitungen angezettelten Klatschereien, welche sich dem unvermuteten Erfolg der von Brahms gesetzten „Ungarischen Tänze" an die Ferse hefteten, besonders als Reményi einem Reporter des *New-York Herald* anvertraute, daß zwar nicht alle der bis dahin erschienenen zehn Tänze, aber doch deren drei von ihm herstammten; woran, wie der „Allgemeinen musikalischen Zeitung" (1874) nachzuweisen gelang, kein wahres Wort ist. Als das einzig Ersprießliche an dem ganzen Lügenfeldzug ist bloß zu buchen, daß wir dadurch wenigstens die Namen der Autoren erfuhren, die für die betreffenden Tänze mit annähernder Sicherheit wirklich in Frage kommen.

Neben Böhm, Mayseder und dem älteren G. Hellmesberger war noch ein anderer Violinspieler bemüht, sich in Wien künstlerisch durchzusetzen: der 1795 zu Wildenschwert in Böhmen geborene Leopold Jansa. Über seinen geigerischen Entwicklungsgang ist wenig Zuverlässiges bekannt; man weiß bloß, daß er um 1824 Mitglied der Hofkapelle, 1834 Musikdirektor an der Wiener Universität wurde und 1845 die seit Schuppanzighs Tode ruhenden Quartett-Produktionen in der Öffentlichkeit wieder aufnahm. Da er aber 1849 in England zum Besten der aus der Heimat verbannten ungarischen Revolutionäre in einem Konzert mitgewirkt hatte, wurde auch ihm selber die Rückkehr nach Österreich untersagt. Er war deshalb gezwungen, sich bis zu seiner 1868 erfolgten Begnadigung als Quartettspieler und Musiklehrer in London durchzuschlagen. Nach erfolgter Heimkehr vom Kaiser, der ja mittlerweile gekrönter König von Ungarn geworden war, mit einer Gnadenpension bedacht, ist er 1875 in Wien gestorben,

Bis auf einige Violinduette, die von manchen Lehrern noch als Studienmaterial verwendet werden, hat sich von Jansas Kompositionen nichts in unsere Zeit hinübergerettet, wiewohl er ein ganz geschickter Tonsetzer gewesen ist. Als ausübender Künstler wurde er zwar stets um seiner Musikalität willen gerühmt, um so mehr fand man dafür an seinem Ton und rechten Arm,

[1]) Vgl. dazu Max Kalbecks „Johannes Brahms" (2. Halbband S. 57ff.) sowie meine Joachim-Biographie (I, S. 160 ff.).

welch letzterer den Autodidakten verriet, auszusetzen. Leider sind von dieser eckigen Bogenführung auch manche seiner Schüler nicht freizusprechen. Unter diesen hat es freilich die 1839 in Brünn geborene Wilma Neruda zu europäischer Berühmtheit gebracht. Sie trat bereits mit sieben Jahren in Wien öffentlich auf, unternahm dann mit ihrem Vater und ihren Geschwistern — der jüngere Bruder Franz wurde später ein hervorragender Violoncellist, die ältere Schwester Amalie spielte vortrefflich Klavier — Konzertreisen durch Deutschland und hatte 1849 einen besonders großen Erfolg im Londoner *Philharmonic*. 1864 ehelichte sie den schwedischen Dirigenten und Komponisten Ludwig Norman und lebte seither in Stockholm, wo sie zugleich an der königlichen Musikakademie als Violinlehrerin wirkte. Nach erfolgter Trennung von ihrem Gatten (1869) übersiedelte sie zu dauerndem Aufenthalt nach London und bildete Jahrzehnte hindurch sowohl als Solistin wie als Ensemblespielerin eine der Hauptanziehungskräfte im Musikleben der Themsestadt. 1888 vermählte sie sich dort mit dem vielseitigen Musiker Charles Hallé, nahm jedoch nach dessen Ableben ihren Wohnsitz in Berlin, wo sie 1911 verschieden ist.

Während der ersten Hälfte ihres Lebens hatte sich Lady Hallé des Rufes zu erfreuen, die weitaus bedeutendste Künstlerin in ihrem Fache zu sein. Das war sie auch kraft ihrer großen Musikbegabung und bewundernswürdigen Könnens in der Linken; vor allem: sie intonierte tadellos rein und besaß einen schönen, schlackenfreien Ton. Nicht annähernd so geschickt und gestaltungsfähig gab sich ihre Bogenführung, die mich stets — zumal beim Vortrag des 22. Konzerts von Viotti und des Bachschen E-dur-Präludiums — an Wieniawski gemahnte, in dem sie wohl ihr geigerisches Ideal verkörpert sah, wiewohl sie eingestandenermaßen auf nichts so stolz war, als daß Bülow sie einst „den weiblichen Joachim" genannt hatte. Was wieder besagt, daß man zwar ein großer Pianist und Dirigent sein kann und doch nichts von den Intimitäten des Violinspiels zu verstehen braucht. Das ist mir besonders eindringlich zum Bewußtsein gekommen, als Frau Neruda einmal zu Anfang dieses Jahrhunderts in der Berliner Philharmonie mit Joachim das d-moll-Konzert für zwei Violinen von Bach vortrug. Es fand hierbei in den beiden Soloparten wirklich ein das Wort *Concerto* illustrierender Wettstreit zwischen zwei grundverschiedenen Kunstanschauungen statt: auf der einen Seite die durch Joachim vertretenen Überlieferungen des *bel canto classico italiano*, auf der andern eine Fülle jener Manieren, gegen die Salieris Manifest vom Jahre 1814 gerichtet gewesen ist. Das Publikum aber jubelte über „das einheitliche Zusammenspiel der beiden Koryphäen" auf ihren in der Tat herrlich klingenden Stradivarigeigen! Nur Joachim raunte mir in einer Ecke des Solistenzimmers zu: „Merkwürdig, wie man trotz der schönsten Verabredungen so aneinander vorbei-

musizieren kann[1])." Die Künstlerin hat eben doch in den für ihre Entwicklung entscheidenden Jahren, d. h. vor ihrer Verheiratung mit L. Norman, die Einflüsse der neueren franko-belgischen Schule — sie spielte in jener Zeit mit Vorliebe Solostücke von Bériot und Vieuxtemps — zu stark auf sich wirken lassen, als daß sie sich später ganz davon hätte freimachen können. Joachims „Variationen" schätzte sie zwar, aber doch in erster Linie als Studienwerk, „weil sie die Technik förderten". Etwas Anderes wußte sie damit nicht anzufangen.

Der Grund, weshalb Joachim Wien verließ, um nach Leipzig überzusiedeln, war die im Frühjahr 1843 daselbst erfolgte Gründung des Konservatoriums, in das er als Schüler eintreten sollte. Nach einer gründlichen Prüfung erklärte jedoch Mendelssohn, daß „der Posaunenengel" für sein Instrument keinen Lehrer mehr nötig habe, es genüge, wenn er von Zeit zu Zeit David etwas vorspiele, um dessen Meinung zu hören; für die anderweitige Ausbildung des neuen Ankömmlings würden Moritz Hauptmann und er Sorge tragen. In welch ausführlicher und liebevoller Weise dies geschah, wolle man in meiner Joachim-Biographie nachlesen. Hier können nur die wichtigsten Ereignisse kurz erwähnt werden, die in des Knaben Leipziger Zeit fielen: seine Anwesenheit bei der ersten Aufführung des „Sommernachtstraumes" im „Neuen Palais" zu Potsdam (Mitte Oktober 1843), sein Debut in einem Gewandhauskonzert mit Ernsts „Othello-Phantasie" (16. Nov. 1843), sein erstmaliger Vortrag des Beethovenschen Violinkonzerts in dem von Mendelssohn geleiteten fünften *Philharmonic* in London (27. Mai 1844)[2]), sein Einspringen für Frau Clara „mit einem neuen Violinkonzert von Mendelssohn, das wundervoll sein soll" in einem von Robert Schumann dirigierten Abonnementskonzert in Dresden (11. Nov. 1845), seine sich daran schließende Bekanntschaft mit Lipinski[3]) und im Frühjahr 1846 mit Liszt in Wien, dann seine Wiedergabe des siebenten Konzerts von Spohr anläßlich einer

[1]) In früheren Jahren muß das aber doch wesentlich anders gewesen sein; denn im Februar 1870 schrieb Joachim aus London an seine Gattin: „. . . . . zum Concert kam Frau Norman-Neruda, die mir sehr gut gefällt und ich glaube auch Dir recht sein würde. Sie spielt wirklich am meisten nach meinem Sinn von allen Kollegen, unverdorben, rein, musikalisch. . . ." Bedeutsam ist auch ein Brief, den Vieuxtemps noch 1880 aus Algier an seinen Freund und Biographen G. Th. Radoux schrieb; er enthält die Sätze: „Ihr Urteil über Frl. Tayau [ehemals gefeierte Geigerin] ist durchaus richtig, nur gibt sie sich beim Spiel manchmal zu männlich. Sie bleibt mir nicht Weib genug wie z. B. Frau Norman-Neruda, die ich für das Ideal einer Violinistin halte. Nie habe ich mit soviel Seele, Leidenschaft und Keuschheit geigen gehört; sie ist zugleich klassisch und poetisch und besitzt alle großen Künstlereigenschaften. Sie bedauern, daß ihr Ton nicht größer ist? Aber wenn anders wäre sie ja nicht mehr sie selbst, die geborene Geigenfee". Vieuxtemps hat denn auch sein sechstes Konzert (G-dur) Frau Norman-Neruda gewidmet.

[2]) Vgl. dazu den von mir (a. a. O., I, S. 63) abgedruckten Brief Mendelssohns an Wittgensteins.

[3]) Vgl. dazu meine Abhandlung im „Bach-Jahrbuch 1920".

diesem Meister zu Ehren gegebenen Matinée im Gewandhaus (Pfingsten 1846) und im Frühjahr 1847 seine zweite Fahrt nach England in Gesellschaft Mendelssohns zu den Aufführungen von dessen „Elias"; schließlich das am 4. November 1847 erfolgte Ableben des von dem Jüngling abgöttisch geliebten Meisters.

Letzteres Ereignis bildet recht eigentlich den Abschluß von Joachims Leipziger Epoche; denn wenn er auch schon als Sechzehnjähriger am Konservatorium unterrichtete und im Theater und Gewandhaus mit David im Vorgeigeramt abwechselte, so nahm er doch Liszts Vorschlag, im Herbst 1850 als Konzertmeister nach Weimar überzusiedeln, freudig an; auch schon deshalb, weil dort der Orchesterdienst weniger anstrengend und zeitraubend war, er überdies jedes Jahr fünf Monate Urlaub erhielt, über den er frei verfügen konnte. Die Hauptanziehungskraft übte natürlich die Aussicht auf den Verkehr mit Liszt und den jungen Künstlern aus, die seine faszinierende Persönlichkeit ebenfalls nach Weimar gelockt hatte: Raff, H. v. Bülow, P. Cornelius, B. Coßmann und viele andere, die in Joachims Laufbahn eine mehr oder minder große Rolle gespielt haben. Mit seiner Berufung nach Hannover als Nachfolger des dort im November 1852 verstorbenen G. Hellmesberger junior, seines ehemaligen Wiener Kameraden, war das Idyll in der freundlichen Gartenstadt an der Ilm für Joachim zu Ende.

Der dreizehnjährige Aufenthalt in der hannöverschen Residenz, wo Joachim neben seinen Pflichten als Vorgeiger des Orchesters von Anfang an auch die Symphonie-Abende der königlichen Kapelle zu leiten hatte, bedeutete fraglos die wichtigste Periode seines Künstlerdaseins: seine nahe Freundschaft mit Robert Schumann und dessen Gattin, der Beginn des innigen Verhältnisses zu Johannes Brahms, die Komposition seiner bedeutendsten Werke und seine Verheiratung fallen in dieselbe; vor allem aber hat er in jener Zeit seine Spiel- und Vortragskunst zu der für uns sprichwörtlich gewordenen Meisterschaft gesteigert. Seit seinem Auftreten in einem Konzert des „Stern'schen Gesangvereins" zu Berlin, das am 13. Dezember 1853 im Saal des königlichen Schauspielhauses stattfand[1]), und seinem Debut beim 31. niederrheinischen Musikfest in Düsseldorf (15. bis 17. Mai 1853), welches Schumann dirigierte, galt Joachim allseitig als der größte Interpret des Beethovenschen Violinkonzerts, bald darauf auch der Bachschen Werke für Violine allein. Ein handschriftlich in meinem Besitze befindliches Programmbuch der hannöverschen Symphonie-Abende bildet zugleich ein sprechendes Repertorium aller Geigenkompositionen, die damals von Joachim öffentlich gespielt wurden. Die wahrhaft imposante Reihe erstreckt sich von Tartinis „Teufelstriller" über die von ihm ausgegrabenen Konzerte von Mozart, die Arbeiten des Pariser

[1]) Vgl. dazu den von mir mitgeteilten Bericht O. Gumprechts (a. a. O., I, S. 128).

Dreigestirns, der Wiener Meister, Spohrs und der Paganinischen Kaprizen bis auf die Fantasie und das Violinkonzert von Schumann.

Der für das welfische Königshaus so unglückliche Ausgang des Feldzugs von 1866 und die Einverleibung Hannovers in Preußen hatte Joachims Übersiedlung nach Berlin zur Folge, wo man ihn zum Direktor der königlichen Hochschule für Musik ernannte, welche im Herbst 1869 eröffnet wurde[1]). Gleichzeitig begannen in der Singakademie die bis zum Frühjahr 1907 fortgesetzten Joachim-Quartettabende, zunächst mit Schiever, de Ahna und W. Müller. Nach der zweiten Winterkampagne schied Schiever aus der Vereinigung aus; dafür setzte sich de Ahna an das zweite Geigenpult und Rappoldi übernahm die Bratsche. Als dieser dann einem Rufe nach Dresden Folge leistete, trat im Oktober 1877 Wirth an seine Stelle, die er bis auf die letzte Spielzeit inne hatte, in der er eines schweren Augenleidens wegen durch Karl Klingler vertreten wurde. In die durch Müllers Abgang entstandene Lücke berief Joachim 1897 den Violoncellisten R. Hausmann, der dem Quartett bis zum Ende angehörte. Während der längeren Krankheit de Ahnas versah Johann Kruse das Amt desselben und trat im Winter 1892/93 als wirkliches Mitglied ein, das er bis zum Frühjahr 1897 blieb, um dann durch Carl Halir ersetzt zu werden, der wie Hausmann der Genossenschaft bis zum Ende die Treue bewahrte. In ihrer allerletzten Berliner Soirée, die mit dem Schubertschen d-moll-Quartett schloß, war aber auch Wirth wieder an seinem Bratschenpult tätig. Bei Quintetten habe ich jahrzehntelang die zweite Bratsche gespielt, bei Sextetten Hugo Dechert das zweite Violoncell.

Kein Künstler des 19. Jahrhunderts hat auf das Musikleben der preußischen Hauptstadt einen so tiefgehenden Einfluß ausgeübt wie Joachim, und wenn das manche Gegner seiner Kunstanschauungen — frühere, namentlich aber heutige — nicht wahr haben wollen, so beweisen sie damit bloß, daß sie entweder die Berliner Zustände vor 1870 nicht genügend kannten und kennen, oder sich mit Absicht den Tatsachen gegenüber ablehnend verhalten, „weil es ihnen so besser in den Kram paßt". *De facto* ist Spree-Athen zur Zeit von Joachims Ankunft, trotz der vorausgegangenen Pionierarbeiten eines Laub, H. v. Bülow, Tausig und anderer namhafter Virtuosen, in manchen die Tonkunst betreffenden Dingen eine „schlafende Stadt" gewesen, die sich von anderen Residenzen bloß durch die größere Anzahl ihrer Einwohner abhob. Sahen sich die genannten Koryphäen doch schon aus dem einfachen Grunde außer Stande, ihre Fähigkeiten voll zu zeigen und leuchten zu lassen, weil kein dafür geeignetes Betätigungsfeld vorhanden war. Noch bis in die Aera Stockhausen und Bruch hinein haben sich auch die an und für sich vortrefflichen Chöre der Singakademie und des Sternschen Gesangvereins bei ihren Oratorien-

[1]) Über deren Entstehungsgeschichte vgl. namentlich den 3. Bd. der „Briefe von und an Joseph Joachim."

aufführungen mit den völlig unzulänglichen Kräften der „Berliner Sinfonie-Kapelle“ herumschlagen müssen, ehe es dem Eingreifen Joachims und seines Freundes Rudorff gelang, den Fortbestand des aus dem früheren Bilseschen Konzerthaus hervorgegangenen „Philharmonischen Orchesters“ zu sichern, das nun schon Jahrzehnte lang eine so wichtige Rolle im Musikleben der deutschen Reichshauptstadt spielt.

Das Bezeichnende an Joachims Wesen war, daß er sich für Pläne und Ideen nicht bloß begeistern konnte — das taten vor und neben ihm andere Künstler ebenfalls —, sondern daß er die Energie und Ausdauer besaß, das von ihm als richtig Erkannte allen äußeren Widerständen zum Trotz auch in die Tat umzusetzen[1]); wobei es nichts verschlägt, daß er in der Verfolgung seiner Zeile manchmal auf zeitraubende Nebenwege geriet und auch in der Wahl seiner Helfer eine keineswegs immer glückliche Hand gehabt hat. Aber wie selten ist menschliches Tun gegen Fehler und Irrtümer gefeit, die der Treppenwitz — genau wie in der politischen Geschichte — nachträglich für ohne weiteres vermeidbar gewesen erklärt! An der Tatsache kann jedenfalls nicht gerüttelt werden, daß, als die Hochschule am 1. März 1889 unter der Anwesenheit von Johannes Brahms das fünfzigjährige Künstlerjubiläum Joachims beging, Berlin mittlerweile der musikalische Vorort Deutschlands geworden war und unser Meister zu diesem Aufstieg das meiste beigetragen hatte.

Es lag in der Natur der Sache, daß Joachims besten Kräfte stets dem Gedeihen der seiner Leitung anvertrauten Lehranstalt gewidmet waren; denn er wollte nicht bloß der Direktor einer Geigerschule sein, welche die Ausbildung von Virtuosen bezweckt, sondern mehr noch ein Anreger und Förderer aller auf die Pflege ernster Musik gerichteten Bestrebungen, die schließlich auch der gesellschaftlichen Hebung des Tonkünstlerstandes zugute kommen sollten und tatsächlich auch gekommen sind. Was Beethoven, Weber, Spohr, Mendelssohn und Liszt in letzterer Hinsicht angebahnt, hat er ebenso ruhmvoll weitergeführt wie sein Verehrer Bülow, der hier besonders erwähnt zu werden verdient. Das dürfen die gegenwärtigen und zukünftigen Nutznießer dieser Errungenschaften niemals vergessen! Kaum jemals hat aber auch ein praktischer Musiker die Vorbedingungen zu seiner Mission in so idealer Weise erfüllt wie Joachim. Zunächst als ausübender Künstler. Mit einem Musiksinn und einem technischen Können ausgestattet, worüber sich die größten schaffenden Zeitgenossen in ebenso

[1]) So schrieb er Ende Januar 1872 aus Petersburg an seine Frau: „..... Ich theile Deine Muthlosigkeit nicht. Meine Idee, daß aus für die Sache begeisterten Studierenden ein Orchester zu bilden sei, und daß von diesem Mittelpunkt aus ein edler, unabhängiger Styl für die Ausführung der großen Meisterwerke herangebildet und conserviert werden muß, um das Publikum zu erziehen, ist richtig, und ich würde es mir später nicht verzeihen, wenn ich nicht bis an die Grenze möglicher Ausdauer gegangen wäre .....“

begeisterten Worten aussprachen wie die berühmtesten seiner engeren Kunstbrüder, verband er damit zugleich eine Vortragskunst und ein Stilgefühl, die nachgerade sprichwörtlich geworden sind.

Da es selbstverständlich ist, daß in einer Geschichte des Violinspiels in erster Linie von dem Geiger Joachim die Rede sein muß, schicke ich Teile eines Briefes voraus, den H. W. Ernst unter dem 17. Juli 1862 an Joachim richtete. Drei Wochen vorher hatte nämlich in der Londoner St. James Hall zugunsten des schwer kranken Ernst ein Konzert stattgefunden, in dem Joachim, Laub, Molique und Piatti ein Streichquartett des Benefizianten vortrugen, ersterer überdies noch dessen „Elegie". Die betreffenden Sätze lauten: „Theuerster Freund, ich habe bereits Chorley, Hallé und Chappell gebeten, allen jenen Lieben, die sich so theilnahmsvoll und freundlich für mich gezeigt, gemeinsam zu danken.

„Du bist in der ersten Reihe, und so laß mich denn Dich herzlichst umarmen und Dir für Dein brüderliches Verfahren brüderlich danken.

„Du hast mich dadurch auch geehrt, und ich kann Dir nicht sagen, wie glücklich es mich gemacht zu ersehen, daß Dein freundschaftlicher Versuch Deinen Künstlerruhm nicht geschmälert hat. Da aber keine Freude in dieser Welt vollkommen ist, so bleibt mir auch das tiefe Bedauern, mich nicht durch Dich gehört zu haben: Wer weiß, ob mir je diese Freude noch zu theil wird, und mein Bedauern ist noch um so tiefer, wenn ich daran denke, daß ich in Wien am Quell dieser Erquickung war, daß aber der moderne Gesetzgeber des Violinspiels den Zauberstab nicht schwingen wollte. Du hast übrigens bewiesen, daß Du noch ein größerer Zauberer bis als der große Vorgänger, denn Du hast das Wunder bewirkt, daß, während Du in London mit dem Zauberbogen angeschlagen, mir hier das Wasser in den Mund gekommen ist."

Handelte es sich in Joachim bloß um einen Geiger, wenn auch die Wiedergabe unserer Klassiker anlangend, um den bedeutendsten, der je gelebt hat, so erübrigte sich nach den vorstehenden Zeilen Ernsts, in dem der also Geehrte selber sein violinistisches Ideal verkörpert sah, jede weitere Erörterung ganz von selbst. Er ist aber noch mehr gewesen als Ernst andeutete: er war der größte Darsteller unter allen reproduzierenden Musikern. Ein so kompetenter Beurteiler wie Carl Tausig hat diesen Befund in die Worte gekleidet: „Was der aus der Tiefe einer Beethovenschen Komposition zutage fördert, das bringt kein Anderer zuwege!" Und Bülow berichtete in der „Berliner Feuerspritze" über eine von Clara Schumann und Joachim am 4. November 1854 in der Singakademie veranstaltete Soirée, wobei letzterer das Konzert von Beethoven und Bachsche Sachen für Violine allein vorzutragen hatte: „... Seit Franz Liszt ist in diesen Räumen nie so schöne Musik gehört worden. Dieser Abend wird unvergeßlich und einzig bleiben in der Erinnerung der Teilnehmer an diesem Kunstgenuß, der jeden mit nach-

wirkender Begeisterung erfüllt hat. Nicht Joachim hat gestern Beethoven und Bach gespielt, Beethoven selbst hat gespielt! Das war keine Verdolmetschung des höchsten Genius, es war eine Offenbarung. Auch der Ungläubigste muß an Wunder glauben; eine ähnliche Transsubstantiation ist noch nicht geschehen. Nie ist ein Kunstwerk so lebendig und verklärt vor das innere Auge geführt worden, nie die Unsterblichkeit des Genius so leuchtend und erhaben in die wirklichste Wirklichkeit getreten. Auf den Knien hätte man zuhören mögen! . . ." Wie denn Bülow noch viel später in der Erinnerung an seine Weimarer Tage von sich sagt, „daß er das Beste, was in ihm als Künstler lebt, eigenlich dem Vorbilde Joachims zu verdanken habe".

Das merkwürdigste an Joachims nachschaffenden Leistungen aber war, daß sie sich niemals als das Produkt tiefsinnigen Nachdenkens gaben, sondern nur auf Grund seines musikalischen Instinktes und eines nahezu unfehlbaren Stilgefühls zustande kamen. Philosophischen und ästhetischen Unterhaltungen über Fragen der Tonkunst ging er am liebsten ganz aus dem Wege; ja, man kann sagen, daß niemals ein reproduzierender Künstler von Rang so strikt nach dem Goetheschen Wort „Wenn Ihrs nicht fühlt, Ihr werdets nicht erjagen" gelebt und gewirkt hat, wie er. Nur in traulichen Plauderstunden, beim Ausruhen von gemeinschaftlicher Arbeit, habe ich aus gelegentlich hingeworfenen Bemerkungen so viel erfahren, daß er schon von Böhm, eindringlicher aber noch von Mendelssohn dazu angehalten wurde, das Kunstwerk und seinen Autor unter allen Umständen zu respektieren, sich jedenfalls an ihnen niemals zur Befriedigung persönlicher Eitelkeit oder um des äußeren Effektes willen zu vergreifen; wiewohl er bei Kompositionen virtuoser Tendenz stets die Meinung vertrat, technische Schwierigkeiten, die ausschließlich der glänzenden Wirkung zu Liebe erfunden seien, müßten bei der Wiedergabe auch „wie Raketen zünden". Er habe in dieser Hinsicht viel aus seinem früheren Verkehr mit Liszt gelernt, dessen Spiel „zuweilen von einer geradezu hinreißenden Dämonie erfüllt" war[1]).

Bis zur Gesprächigkeit mitteilsam aber konnte der sonst so zurückhaltende Meister werden, wenn die Rede auf das Darstellen eines Kunstwerks kam — es mochte ein klassisches oder neueres sein —, zu dem er in einem geistig-innerlichen Verhältnis stand. „Natürlich", meinte er, „muß man sich zunächst über dessen formalen Bau, harmonischen Verlauf usw. im Klaren sein, auch so viel wie irgend möglich über die näheren Umstände seines Entstehens zu erfahren suchen; allein was nützen all diese Kenntnisse, und die stilistischen dazu, wenn der Reproduzierende keine Gestaltungsfähigkeit besitzt und nicht über die Mittel verfügt, sie auch zum Ausdruck zu bringen?" Wobei er stets genau zwischen

[1]) So sagt Joachim in einem seiner Briefe: „Liszt spielt nicht Klavier, er modelliert vielmehr mit seinen Fingern Figuren."

bloß mechanischer Fertigkeit, also reiner „Gymnastik", und jener Art des technischen Könnens unterschied, die auf Grund zweckdienlicher Schulung nur dazu dient, des Komponisten Absichten zu verwirklichen. Den weitaus größten Nachdruck legte er dabei auf die Pflege des rechten Armes, indem er sagte: „Die tiefste Einsicht in die Gesetze der musikalischen Prosodie und jener Faktoren, welche die Phrasierungskunst ausmachen, kann völlig gegenstandslos werden, wenn mir z. B. eine mangelhafte Bogenkultur das Konzept verdirbt, d. h. ich mir vom Streichgerät fortwährend Dinge gefallen lassen muß, die gar nicht in meiner darstellerischen Absicht liegen, die ich jedoch nicht verhindern kann, wenn ich der Sklave des Bogens bin, statt umgekehrt er der meine[1])." Mit aller wünschenswerten Klarheit hat sich Joachim über diesen Gegenstand in seinem Vorwort zum ersten Band unserer gemeinschaftlichen Violinschule geäußert, auf das hiermit in demselben Sinne hingewiesen sei wie auf die zehn Aufsätze „Vom Vortrag", die ich auf seinen besonderen Wunsch dem dritten Band vorausgeschickt habe.

Ein Kapitel für sich bildet Joachims Ton- und Klangsinn, über den und die Konsequenzen, die er daraus zog, sich leicht eine umfangreiche Abhandlung schreiben ließe. Selbstverständlich denke ich dabei nicht an den ehrwürdigen Greis, den so viele unter uns noch gehört haben, sondern — wie übrigens bei allen ausübenden Künstlern — an seine Leistungen während des besten Mannesalters, welch letzteres bei ihm allerdings eine besonders späte Abgrenzung erfuhr. Und zwar auch nur in bezug auf die allmähliche Abnahme seiner physischen Kräfte; denn Joachims Darstellungskunst hat bis zu seiner tödlichen Erkrankung keinerlei Einbuße erlitten. Den besten Beweis dafür liefert der Enthusiasmus, den er noch im Frühjahr 1906 in Wien entfesselte, als er wie in der Vorahnung des letzten Abschiedes von der Wiege seines Ruhmes mit den Berliner Genossen Beethovens sämtliche Streichquartette, namentlich aber das den Zyklus beschließende in cis-moll, zu wahrhaft hinreißender Wiedergabe brachte.

Um meine Ausführungen auf festen Grund und Boden zu stellen, greife ich auf das erste Jahrzehnt meiner persönlichen Bekanntschaft mit Joachim zurück: 1875 habe ich ihn zum erstenmal in Zürich gehört, bewundert und nach dem in der dortigen

---

[1]) Zu meiner nicht geringen Überraschung fand ich diese von mir gemachten Aufzeichnungen nachträglich in einem Briefe bestätigt, den Joachim schon am 21. November 1866 aus Paris an seine Frau schrieb, die während seiner Abwesenheit einige Gesangstunden bei dem damals in Hamburg lebenden Julius Stockhausen nahm: „..... Was mir bei Deinem Gesang manchmal fehlte, ist: daß er nicht rhythmische Präcision genug besaß — daß Du nicht aus Wahl, sondern aus Unbeholfenheit oft länger als gut auf einem Ton, einer Silbe verweiltest. Es geht beim Spielen den meisten Geigern mit dem Bogen so, daß sie nicht durch die geistige Conception, sondern durch das Maaß ihrer technischen Gewandtheit den Vortrag der Phrasen bestimmen lassen müssen ....."

Tonhalle stattgehabten Abonnementskonzert gesprochen, und von 1878—1882 bin ich sein Schüler auf der Berliner Hochschule gewesen. Während dieser meiner Studienzeit hatte er die Einrichtung getroffen, den „Eleven" in Sonntagsmatineen all diejenigen größeren Stücke, die er im Laufe des Semesters mit ihnen durchgenommen, im Zusammenhang vorzuspielen, damit sie bei den unvermeidlichen Unterbrechungen in den Stunden „nicht über Einzelheiten den Blick fürs Ganze verlören". So fanden beispielsweise im Sommer 1879 nicht weniger als sechs dieser Sonntagsmusiken statt. Drei von ihnen sind mir deshalb auch heute noch gegenwärtig, weil ich dafür im Verein mit meinen inzwischen verstorbenen Kameraden Kotek und Melani die Programme hatte aufstellen dürfen und in der letzten derselben mit Rudorff am Klavier, der aus der Partitur begleitete, das Violinkonzert von Brahms zum erstenmal in Berlin vor Zuhörern erklang. Joachim fand unsere Wünsche zwar, gelinde gesagt, manchmal „sehr anspruchsvoll"; da wir ihm aber, gewissermaßen als Zeichen unseres Vertrauens, auch körperlich die größten Anstrengungen glaubten zumuten zu dürfen, so fügte er sich trotz der glühenden Julihitze in „unser gutes Recht" und ließ unsere Programme lebendig werden. Sie geben zugleich das anschaulichste Bild von Joachims universellem Können und dem Ernst seiner Kunstrichtung.

1. a) Spohr: Neuntes Konzert,
   b) Tartini: Teufelssonate,
   c) Beethoven: Konzert.
2. a) Mendelssohn: Konzert.
   b) Bach: Chaconne,
   c) Joachim: Ungarisches Konzert.
3. a) Viotti: 22. Konzert,
   b) Bach: E-dur-Suite.
   c) Brahms: Konzert.

In einigen anderen Matineen spielte er von uns gewünschte Kammermusik und Solostücke mit Klavier vor und einmal in einer Soiree bei den mit ihm eng befreundeten Geschwistern von Asten das siebente, achte und neunte Konzert von Spohr, überdies noch Recitativ und Adagio aus dem sechsten Konzert desselben Meisters.

War mir s. Z. schon in Zürich, rein klangsinnlich genommen, Joachims Art der Tonbildung aufgefallen, die ein schwer zu beschreibendes Mittelding zwischen strahlender Leuchtkraft und dunkelgefärbter Sonorität ergab, so steigerte sich diese Wahrnehmung bei näherer Bekanntschaft zu immer größerem Staunen. Hand in Hand ging die Erkenntnis, daß die seine Sonderfähigkeit des Mannes darstellte, über deren Herkunft und Zusammenkommen er sich zwar vielleicht selber nie ganz im Klaren war, die er aber um so bewußter auf das von ihm in Aussicht genommene Kunstwerk anzuwenden verstand, je näher er sich mit demselben innerlich verwandt fühlte. Er hatte, kurz gesagt, alle Klangfarben auf seiner

Palette, und er wußte sie trotz einem Rembrandt, der sein Lieblingsmaler war, in einer Weise zu mischen, die bei seiner Wiedergabe langsamer Sätze ebenso zu weihevoller Andacht stimmte — „auf den Knieen hätte man zuhören mögen" —, wie sie bei der Ausführung feurig-rhythmischer Stücke, namentlich magyarisch gefärbter, elektrisierend wirkte. Von allen anderen Geigenkünstlern zusammen habe ich denn auch die Worte „Klangfarbe" und „wandlungsfähige Tongebung" nicht annähernd so häufig aussprechen hören wie von Joachim allein; insonderheit letztere war ihm nachgerade zum Hauptkennzeichnen eines warmblütigen Vortrags geworden.

Zu wiederholten Malen hat er sich auch über die „Freiheit des Gestaltens" in rhythmischer Hinsicht geäußert und dabei gern auf Wagners geistvolle Schrift „Über das Dirigieren" verwiesen, die er sehr genau kannte. Er fand nur, daß Wagner mit seinen Winken und Ratschlägen, die „Modifikation des Zeitmaßes" betreffend, das besonnene Maßhalten in der Anwendung dieses Ausdrucksmittels nicht eindringlich genug betont habe; „läuft doch gerade der temperamentvolle Darsteller Gefahr, sich auf Anweisung einer so bedeutenden Autorität hin ins Uferlose zu verlieren. Da war Spohr, mit seinen in der Violinschule abgedruckten Winken über die Wiedergabe seiner eigenen Kompositionen ungleich vorsichtiger, und der ist doch gewissermaßen noch unter Beethovens Augen während seiner Tätigkeit in Wien zu dem nachmals so ausgezeichneten Dirigenten herangewachsen." Es ist denn auch auf Joachims besonderen Wunsch geschehen, daß ich dem Vorwort zu unserer Ausgabe der Bachschen Sonaten und Partiten für Violine allein die Ausführungen hinzufügte, welche Spohr seinem neunten Konzert vorausschickte, zumal sie nicht bloß für die Arbeiten dieses „größten Lyrikers der Geige" Geltung haben, sondern mehr noch für die Reproduktion unserer klassischen Meisterwerke, sie mögen heißen wie sie wollen. „Man kann den jungen Leuten nicht oft genug einschärfen, daß Rhythmus und Akzent die eigentliche Seele der Musik sind, und daß das Spannen eines weiten Bogens über große Strecken eines Tonwerkes nur dann die Übersicht über das Ganze gewährleistet, wenn auch die kleinsten Glieder, aus denen eben dieser Bogen zusammengesetzt ist, in sich wohlgeordnet und gefügt sind; aber nicht starr, sondern elastisch."

Letztere Forderung hat Louis Ehlert im ersten Bande seines Buches „Aus der Tonwelt" sehr hübsch in die Worte gekleidet: „Jene kleine Ebbe des taktfreien Spiels (Rubato), welche die mathematische Starrheit der Quantität lockern, aber nicht zerstören soll, ist von jeher der Triumph und die Gefahr der Virtuosen, insbesondere der Chopinspieler gewesen. Wer sich von diesem musikalischen Gesetz der Wellenbewegung eine Vorstellung machen will, der höre Joachim, wenn er Bach spielt."

Wie niemand beim Anhören der Bachschen Matthäus-Passion vergessen dürfte, daß wir ihre Wiedererweckung nach hundertjährigem Todesschlaf dem genialen Jüngling Felix Mendelssohn Bartholdy zu verdanken haben, so sollten auch die Geiger dessen stets eingedenk sein, daß der entscheidende Teil jener Literatur, der ihnen jetzt als selbstverständlicher Besitz gilt, erst von Joachim wieder ins Leben zurückgerufen worden oder im Hinblick auf seine persönliche Vortragskunst entstanden ist. Er war der Erste, der die Bachschen Kompositionen *a Violino solo senza Basso* öffentlich gespielt und so ihre eigenartige Schönheit weiteren Kreisen erschlossen hat; seine Darstellungsgabe ist es gewesen, die nach so vielen vergeblichen Versuchen anderer dem Konzert von Beethoven zum endgültigen Durchbruch verholfen hat und die Sonaten Tartinis, die Konzerte von Viotti und Spohr, namentlich aber die von Bach und Mozart, welche tot und vergessen in Archiven schlummerten, wieder lebensfähig machte. Fügt man diesen opera neben vielen Kammermusikwerken auch noch die Joachim gewidmeten Konzerte von Schumann, Gade, Bruch, Dvořák und Brahms hinzu, so ergibt dies eine Einwirkung auf das heutige Musikleben und auf die zeitgenössische Produktion, wie sie in gleichem Umfang noch von keinem Nachschaffenden ausgeübt worden ist: sie erstreckt sich auf nahezu den ganzen eisernen Bestand unseres Sondergebietes.

Joachim ist aber nicht nur ein Erneuerer alter Musik gewesen, oder, mit Robert Schumann zu reden, „ein Zauberer und Geisterbeschwörer, der uns mit kundiger Hand durch die Höhen und Tiefen von Wunderbauten geleitete, welche die meisten umsonst ergründet," sondern er hat uns auch mit einer Anzahl eigener Werke beschenkt, die ihn als Ebenbürtigen in die Reihe der großen Meister stellen, die für die Geige als Soloinstrument komponiert haben. Unter diesen Werken nimmt das Johannes Brahms gewidmete „Konzert in ungarischer Weise" für Violine und Orchester op. 11 die erste Stelle ein, wie es denn überhaupt zu den höchsten Gipfeln unserer Literatur zählt. Im Sommer 1857 begonnen, gibt es sich als die ausgereifte Frucht der Einflüsse, die Joachim der innigen Vertrautheit mit der nationalen Musik seines Geburtslandes verdankt. Es ist eines der schwierigsten Stücke, die es für die Geige gibt, und kann nur von solchen in befriedigender Weise ausgeführt werden, die ihr Können an der Mehrgriffigkeit von Bachs polyphonen Kompositionen, der Solidität der Spohrschen Schreibweise und dem geschmeidigen Laufwerk Ernsts gefestigt haben. Zudem stellt es auch an die physische Kraft und Ausdauer ganz enorme Anforderungen, denn es ist das anstrengendste aller Violinkonzerte. Für den Nichtungarn kommt noch die weitere Schwierigkeit hinzu, beim Vortrag die nationale Physiognomie des Werkes zu charakteristischer Geltung zu bringen. Sind zwar sämtliche Themen ohne Ausnahme Joachims ureigene Erfindung, so ist ihnen doch der Stempel so echter Volkstümlichkeit aufgedrückt, daß selbst

Kenner sie kaum von altmagyarischen Zigeunermelodien zu unterscheiden vermögen. Wäre das Stück nicht so verteufelt schwer, es würde ebensooft gespielt werden und ebenso populär geworden sein wie die Konzerte von Mendelssohn, Bruch oder Brahms. So bleibt es selbst für ganz hervorragende Violinisten eine Traube, die nur deshalb oft sauer befunden wird, weil sie zu hoch hängt![1]) Joachim hat sein „Ungarisches" zum erstenmal am 24. März 1860 in einem Abonnementskonzert der königlichen Kapelle in Hannover öffentlich gespielt und ein halbes Jahr später im Leipziger Gewandhaus einen so durchschlagenden Erfolg damit errungen, daß es alsbald, wie wir schon wissen, ein Paradestück F. Laubs, später auch Wilhelmjs wurde. Ernst, der es vielleicht am idealsten interpretiert hätte, war zur Zeit seines Erscheinens schon zu leidend, um es physisch noch bewältigen zu können[2]).

Ein halbes Dutzend Jahre vorher hatte Joachim in Weimar aber auch schon ein Violinkonzert in g-moll (als op. 3 gedruckt) komponiert, das Liszt zugeeignet ist und von diesem mit der Widmung seiner *Rhapsodie hongroise* in cis-moll beantwortet wurde. Da es jedoch seinen reifer werdenden Kunstanschauungen nicht recht zusagen wollte, hat er es binnen kurzem zu den Akten gelegt und seit dem Ableben Schumanns nicht mehr öffentlich gespielt. Dafür entstand Anfang der Sechziger Joachims drittes Konzert (G-dur), das er am 5. November 1864 ebenfalls mit der hannöverschen Kapelle aus der Taufe hob, es mehrere Male auch in anderen Städten zu Gehör brachte, dann aber liegen ließ. Erst zwanzig Jahre später wurde es von ihm, hauptsächlich auf Betreiben Bülows, wieder vorgenommen und in wesentlich veränderter Gestalt publiziert. Das Werk, dessen erster Satz auf das Thema eines Liedes von Beans Beor (Bettina Brentano, die nachmalige Gattin Achims von Arnim) aufgebaut ist, gehört zu Joachims bedeutsamsten Arbeiten und stellt an den Ausführenden fast ebenso hohe Ansprüche geistiger und technischer Art wie das „Ungarische". Namentlich seine Schüler Halir und Petri haben es ganz ausgezeichnet vorgetragen und sich damit manchen glänzenden Erfolg ergeigt. Jetzt begegnet man ihm leider nur noch selten auf den Programmen; dafür aber erfreulicherweise um so häufiger den „Variationen in e-moll für Violine und Orchester", die Joachim am 15. Februar 1881 in einer Aufführung der Hochschule zum erstenmal öffentlich gespielt und Sarasate als Gegendedikation für das erste Heft seiner „Spanischen Tänze" gewidmet hat. Hinsichtlich der Erfindungskraft bezeichnet dieses Werk vielleicht den Höhepunkt von Joachims

[1]) Vgl. die von mir (a. a. O., II, S. 85ff.) abgedruckten Urteile von Bruch, Brahms u. Cl. Schumann.

[2]) Hier eine alphabetische Liste von Geigern, die ich das Ungarische Konzert selber habe spielen hören: Felix Berber, Emma Borchardt, Richard Czerwonky, Carl Flesch, Carl Halir, Willy Heß, Joseph Kotek, Rudolf Lentz, Carl Markees, Hugo Olk, Henry Petri, Eduard Rappoldi, Adolf Rebner, Wlad. Waghalter, Gabriele Wietrowetz, Emanuel Wirth, Alfred Wittenberg.

gesamter kompositorischer Tätigkeit. Es ist zwar kein dankbares Vortragsstück im landläufigen Sinne; je näher man es aber kennt, desto mehr lernt man es schätzen und lieben. Und das ist entscheidend für die Bedeutung und den inneren Wert eines Kunstwerkes.

Von Joachims übrigen Solokompositionen seien hier nur noch genannt: das Nocturno für Violine und Orchester op. 12, die bereits in der Leipziger Zeit geschriebene und Moritz Hauptmann zugeeignete B-dur-Romanze op. 2 mit Klavierbegleitung und eine ebensolche in C-dur, welche kurz vor dem ungarischen Konzert in Hannover entstanden ist. Das Nocturno, durchweg noble, tief empfundene Musik, hält nur zu gleichmäßig die trübe Nachtstimmung fest, um in landläufigem Sinne wirksam zu sein. Wäre es durch einen Mittelsatz von etwas hellerem Ausdruck oder leidenschaftlicher Bewegung unterbrochen, so könnten sich die Geiger kaum eine dankbarere Nummer für schöne Tonentfaltung und gesangreichen Vortrag wünschen. Die erste Romanze ist ein sprechender Beweis für Joachims musikalische Frühreife, denn er war zur Zeit ihres Entstehens noch nicht 16 Jahre alt. Melodisch von poetischem Duft erfüllt und im Klavierpart von einer merkwürdigen Selbständigkeit der Stimmführung, trägt sie das Gepräge schlichter Vornehmheit — ein kleines Kabinettstück, das bei geschmackvollem Vortrag in intimen Kreisen kaum jemals seine Wirkung verfehlt. Noch sicherer ist diese der liebreizenden C-dur-Romanze. Deutete die geschickte Behandlung ihrer Solostimme — zumal im feurigen, doppelgriffigen Mittelteil — nicht auf einen Geiger als Autor hin, der wiederum nur der „hannöversche Hof- und Staatsconcertmeister" sein konnte, man würde das kleine Gelegenheitsstück ohne weiteres für eine Komposition von Schumann aus dessen glücklichster Zeit halten.

Es würde dem Lorbeerkranz Joachims ein wesentliches Blatt fehlen, wenn man nicht auch seiner Kadenzen und Bearbeitungen alter und neuerer Meisterwerke kurz gedächte. Die aus seiner Feder herrührenden Kadenzen unterscheiden sich von denen aller anderen Autoren hauptsächlich durch ihren musikalischen Eigenwert und durch die Sicherheit, mit der in jedem Einzelfall der Stil der betreffenden Komposition getroffen ist. Sie werden deshalb auch von Geigern der verschiedensten Richtungen mit Vorliebe benutzt, und das trotz ihrer technischen Schwierigkeiten, die zuweilen — so z. B. in den beiden Garnituren zum Konzert von Beethoven — bis hart an die Grenzen des Ausführbaren reichen. Nicht ganz so gefährlich gibt sich die Kadenz zum ersten Satz des Brahms'schen Konzerts, wiewohl auch sie zu ihrer einwandfreien Ausführung eines Geigers von überlegenem Können und großer Treffsicherheit bedarf. Erheblich bescheidener in ihren technischen Ansprüchen sind die Kadenzen zu den beiden Konzerten (D-dur und A-dur) Mozarts und dem 22. von Viotti, ohne daß sie jedoch an künstlerischem Wert den andern irgendwie nachstünden. Ich für meine Person bin sogar geneigt, der Einlage zum ersten Satz des letztgenannten Konzerts

geradezu die Palme unter sämtlichen Kadenzen Joachims zuzuerkennen; wie denn überhaupt seine „Auszierung" dieser „Lieblingskomposition von Johannes Brahms", namentlich des herrlichen Adagios, wohl den Höhepunkt an geschmackvoller, feinsinniger, ja poetischer Ornamentierungskunst in unserer Literatur darstellt. Von ähnlicher Vollendung ist noch eine andere Arbeit Joachims: seine Übertragung der von Brahms ursprünglich für Pianoforte zu vier Händen gesetzten „ungarischen Tänze" auf die Violine mit Klavierbegleitung. Sie hat sich die Welt erobert und gerade in dieser Form vielleicht am meisten zum Siegeslauf der köstlichen Stücke beigetragen, die doch in erster Linie und von Natur Fiedelmusik sind.

Kein Geigenmeister des 19. Jahrhunderts konnte auf eine auch nur annähernd so große Anzahl von Schülern zurückblicken, die selber wieder bedeutende Künstler geworden sind, wie Joachim; schon deshalb nicht, weil kein zweiter eine so dauernde und umfangreiche Lehrtätigkeit ausgeübt hat wie er. Erstreckte sie sich doch über einen Zeitraum von mehr als sechzig Jahren! Das ist um so merkwürdiger, als er im Grunde gar keine pädagogisch veranlagte Natur — etwa im Sinne von Böhm, Mildner oder Dont — war, sondern nur durch sein Vorbild als Künstler auf die jungen Leute wirkte, die aus aller Herren Ländern herbeiströmten, um sich seiner Führung anzuvertrauen. „Er hat," wie ich im Vorwort zum ersten Band unserer Violinschule sagte, „gerade wie L. Spohr niemals Anfangsunterricht erteilt, also keine Gelegenheit gehabt, seine Lehre auf ihre unmittelbare Keimfähigkeit zu prüfen. Wohl aber hat er ihre Richtigkeit und ihren Segen bei vorgeschrittenen Zöglingen bestätigt gefunden: vererben doch hunderte seiner Schüler die ihnen gewordene Unterweisung weiter fort und erziehen so der Mit- und Nachwelt ganze Geschlechter von geigenden Enkeln und Urenkeln Joachimscher Abstammung." Durch die von ihm gegründete Schule ist eben dafür gesorgt, daß auch kommende Generationen noch „seines Geistes einen Hauch" verspüren werden. Und wenn er auch keinen einzelnen Schüler ausgebildet hat, der an seine isolierte Größe voll heranreichte, so wird damit nur der Erfahrungssatz bestätigt, daß Genies geboren, nicht erzogen werden. Die Summe der Samenkörner aber, die er in die Herzen seiner Schüler gepflanzt, wird der Kunst voraussichtlich mehr nützen, als wenn sich all seine Gaben und Fähigkeiten wieder in einer einzelnen Persönlichkeit konzentriert hätten.

Die Liebe und Verehrung, mit der die Schüler zu Joachim aufblickten, fand ihren ergreifendsten Ausdruck in dem Musikfest, das sie ihm zu Ehren am 22. April 1899 anläßlich seines sechzigjährigen Künstlerjubiläums in der Berliner Philharmonie veranstalteten. Es kam einer Heerschau nahe über eine in gleichen Traditionen erzogene und von gleichem Geist erfüllte Armee von Streichern, wie in der Musikgeschichte noch keine da war und kaum eine ähnliche wiederkehren wird. Eine ausführliche Schilderung

des für alle Teilnehmer unvergeßlichen Ereignisses findet der Leser im zweiten Band meines Joachimbuches.

Joachim, dessen geistiges Wesen am anschaulichsten dadurch charakterisiert wird, daß er schon als Zwanzigjähriger die volle Reife eines im Dienste der Kunst ergrauten Meisters besaß und, umgekehrt, bis ins Greisenalter hinein seines Priesteramtes mit der Frische eines Jünglings waltete, schien auch körperlich von einer schier unverwüstlichen Gesundheit zu sein. Im Frühjahr 1907 jedoch wurde die musikalische Welt durch die Nachricht alarmiert, er wäre in Wien an der Influenza erkrankt, zu deren Behebung ihn die Ärzte nach einigen Wochen vorübergehender Besserung an den Genfer See schickten. Er nahm denn auch zu Pfingsten als Mitwirkender noch an dem Bachfest in Eisenach teil, wobei ihm eine sinnige Huldigung dargebracht ward: nach dem Gottesdienst in der Stadtkirche wurden ihm die Schlüssel zu dem in ein Museum umgewandelten Geburtshaus Bachs übergeben, damit er als Erster die nun dem allgemeinen Besuch zugängliche Stätte betrete, an der einer der größten Geister aller Zeiten das Licht der Welt erblickt hat. Nach erfolgter Rückkehr aus Thüringen arbeitete er mit mir noch täglich mehrere Stunden an unserer Ausgabe der Bachschen Sonaten und Partiten und spielte mir am 5. Juni abends noch die Chaconne, zuerst bruchstückweise, dann im Zusammenhang vor — die letzten Töne, die seiner Geige entquollen —, um dann plötzlich aufzuhören, weil er ein schmerzhaftes Stechen in der rechten Brustseite fühlte. Daraus entwickelte sich in der Folge ein Abszeß, dessen mikroskopische Untersuchung die charakteristischen Merkmale des sogenannten Strahlenpilzes ergaben, den er irgendwo eingeatmet hatte, und damit war jede Hoffnung auf seine Rettung endgültig zerstört. Donnerstag den 15. August 1907, gegen die zweite Mittagsstunde, ist Joachim sanft entschlafen, und vier Tage später haben wir ihn auf dem Friedhof der Kaiser-Wilhelm Gedächtniskirche in Westend-Charlottenburg zur ewigen Ruhe gebettet.

Mit Joachim ist ein Künstler dahingeschieden, der durch seinen Lehrer Böhm, Freunde und Berufsgenossen — Spohr, Liszt, Moscheles, Hiller u. a. — einerseits das letzte Bindeglied zwischen Beethoven und der Gegenwart darstellte, andererseits als der vielleicht ruhmvollste Zeuge jener musikalischen Epoche gelten darf, die in den Namen Mendelssohn und Schumann gipfelt und dann in Johannes Brahms ihren Ausklang fand. Ist er nun freilich auch selber eine von jenen begnadeten Naturen gewesen, die jedes Zeitalter als Ausnahmeerscheinung gebucht hätte, so haben doch diese Beziehungen nicht wenig dazu beigetragen, seine persönlichen Leistungen mit einer Aureole zu umgeben, die auch den Menschen in ihm umleuchtete. Und das von Rechts wegen! Denn niemals hat ein ausübender Künstler seines Amtes in so hoher Reine und Lauterkeit gewaltet wie Joachim; ja, viele der Besten vertraten sogar die Meinung, daß er nur auf Grund seines hohen sittlichen

Adels und keuschen Empfindens der unvergleichliche Interpret unserer Klassiker geworden ist, den zwei Generationen in ihm verehrten und bewunderten[1]). Das kann der heranwachsenden Jugend, die, durch unsere materialistische Zeitströmung irregeleitet, vielfach nur noch Wert auf Äußerlichkeiten legt, gar nicht eindringlich genug gesagt werden, selbst auf die Gefahr hin, daß Jesaias 42, 20 mit den Worten Recht behält: „Man predigt wohl viel, aber sie halten es nicht; man sagt ihnen genug, aber sie wollen es nicht hören!"

Alles in allem dürften rund vierhundert junge Leute der Unterweisung Joachims teilhaftig geworden sein, wenn auch von ihnen jetzt schon nahezu die Hälfte ebenfalls der grüne Rasen deckt. Die hohe Zahl 400 konnte hauptsächlich dadurch zustande kommen, daß er auf der Hochschule nur sehr wenige „Eleven" ganz allein unterrichtet hat; die weitaus meisten waren gleichzeitig auch noch Zöglinge eines anderen Lehrers am gleichen Institut. Selbstverständlich können hier weder alle genannt, geschweige denn besprochen werden. Vielmehr muß ich, selbst auf die Gefahr hin, bei vielen Kameraden Ärgernis zu erregen, dem auf alle Meister angewandten Verfahren treu bleiben und mich auf die Anführung nur solcher Persönlichkeiten beschränken, die entweder als Solisten, Quartettspieler, Lehrer oder Komponisten in weiteren Kreisen, auch über Deutschlands Grenzen hinaus, bekannt geworden sind. Und selbst den wenigen gegenüber, auf die ich etwas näher einzugehen die Absicht habe, befinde ich mich in einer überaus heiklen Lage: zolle ich ihnen Anerkennung, so komme ich leicht in den Verdacht, mit ihnen befreundet zu sein; muß ich Ausstellungen machen, werde ich dem Vorwurf kaum entgehen, ich sei eifersüchtig oder hätte mich aus irgend welchen Gründen mit ihnen überworfen und dergleichen mehr. Des Umstandes nicht zu vergessen, daß manche Jüngeren selbst noch in der Entwicklung begriffen sind und daher noch gar kein Anrecht auf einen Platz in der Geschichte des Violinspiels haben. Diese letzteren beneide ich eigentlich am meisten, denn der Jugend gehört die Zukunft, und auf sie vor allem gründen sich die Hoffnungen und Wünsche, die ich für die Pflege unseres Instrumentes im Herzen trage. Nichts könnte mir in meinen alten Tagen eine innigere Freude bereiten, als wenn eine etwa nötig werdende Neuauflage dieses Buches mit recht vielen Namen aufzuwarten imstande wäre, deren Inhaber vorläufig sich erst noch zu glanzvollen Taten rüsten!

Neben den bereits an anderen Stellen erwähnten Joachim-Schülern seien also hier noch genannt: E. F. Arbós, Leopold Auer, Heinrich Bandler, Issay Barmas, Richard Barth, Emma Borchardt, Max Brode, Dora Becker, Willy Burmester, Nora Clentsch, Rich. Czerwonky, Bram Eldering, Gustav Exner, Jan Gesterkamp,

[1]) Er selber hat schon in des „jungen Kreislers Schatzkästlein" (1854) den Satz eingetragen: „Künstler sollen nicht dienen, sondern Priester des Publikums sein."

Rich. Gompertz, Charles Gregorowitsch, Karl Halir, Georg Hänflein, Gustav Havemann, Willy Heß, Jenö Hubay, Eleonora Jackson, Rud. Keményi, Karl Klingler, Joh. Kruse, Rud. Lentz, Carl Markees, Pietro Melani, ... Messias, Geraldine Morgan, Tivadar Nachèz (Theodor Naschitz), Palma v. Pászthory, Maude Powell, Henri Petri, Leop. Premyslaw, Carl Prill, A. Roß, Jos. Rywkind, Heinrich Schuster, Marie Soldat-Röger, Theodor Spiering, Jascha Sußmann, Wlad. Waghalter, Carl Wendling, Gabriele Wietrowetz, Alfred Wittenberg.

In dieser stattlichen Reihe ist der 1845 zu Veszprém in Ungarn geborene und 1895 vom russischen Kaiser geadelte Leopold von Auer nach jeder Richtung als einer der bedeutendsten Künstler der Gegenwart zu bezeichnen. Nachdem er in Pest bei Ridley Kohne und in Wien bei Jakob Dont eine treffliche Vorbereitung im Violinspiel erfahren, begab er sich zu Joachim nach Hannover, um seine Studien bei diesem zum Anschluß zu bringen. Vorübergehend in Düsseldorf und Hamburg als Konzertmeister angestellt, ging er 1868 als Soloviolinist des Zaren und Professor am Konservatorium nach Petersburg und entfaltete dort eine so fruchtbringende Tätigkeit, daß er 1903 zum „Wirklichen Staatsrat" ernannt wurde. In der Folge gab er jedoch seine sämtlichen Ämter auf und ließ sich in Blasewitz bei Dresden nieder; bei Ausbruch des Weltkrieges zog er es vor, die ländliche Siesta mit New-York zu vertauschen, wo er trotz seines hohen Alters immer noch als Lehrer tätig ist.

Auer war bis in seine späteren Mannesjahre hinein einer der glänzendsten Virtuosen Europas und zeichnete sich besonders in der Wiedergabe der Spohrschen Konzerte Nr. 8 und 9 aus, für die er wie geschaffen war; denn er verfügte über einen wundervollen Ton in der Kantilene, einen vorzüglichen Pralltriller, ein prächtiges Stakkato und führte chromatische Skalen bei stillstehender Hand in geradezu idealer Weise aus. Paradestücke von ihm waren ferner die Konzerte von Molique (Nr. 5, a-moll) und Tschaikowsky, welch letzteres ich von keinem anderen Geiger in annähernder Vollendung gehört habe. Auch als Dirigent und Quartettspieler hat er sich ausgezeichnet. Noch mehr aber kommt er als Lehrer in Betracht: eine ganze Anzahl der besten Geiger unserer Zeit verdankt ihm ihre Ausbildung. So neben der bereits erwähnten May Harrison auch Kathleen Parlow, Mischa Elmann, Efrem Zimbalist und Jakob Heifetz. Auf letzteren setze ich ganz besonders hohe Erwartungen, denn schon vor Ausbruch des Weltkrieges habe ich den damals etwa Dreizehnjährigen das fis-moll-Konzert von Ernst und andere schwierige Sachen mit einer solchen Beherrschung alles Technischen und mit so gesundem Empfinden spielen hören, daß kaum ein Wunsch unbefriedigt blieb. Wahrlich ein vielversprechender geigerischer Nachwuchs!

Ein hervorragender Künstler, den Joachim ebenfalls noch in Hannover ausbildete, ist auch Richard Barth, der 1850 zu Groß-Wanzleben bei Magdeburg geboren wurde. Von seinem Großvater

im Violinspiel unterrichtet, widerfuhr ihm schon in frühen Knabenjahren das Mißgeschick, sich den Mittelfinger der linken Hand so ernsthaft zu verletzten, daß er „Linksgeiger" werden mußte, um seinem Instrument die Treue zu bewahren. Nachdem er von 1863 bis 1867 bei Joachim studiert, wurde er Konzertmeister in Münster und 1882 in Krefeld. Nach mehrjährigem Wirken als Universitäts-Musikdirektor in Marburg übernahm er 1895 die Leitung des Philharmonischen Orchesters (bis 1904) und der Singakademie zu Hamburg, 1908 auch die des dortigen Konservatoriums. Barth, den die Marburger Universität 1904 zum Dr. phil. h. c. ernannte, hat namentlich als Quartettspieler Vorzügliches geleistet, sich aber auch als Komponist von Kammermusikwerken einen geachteten Namen gemacht. Jedenfalls ist seine „Partita für Violine allein" op. 10 eine der bedeutsamsten Gaben, die in letzter Zeit unserem Instrument dargebracht wurde.

Die Reihe der Berliner Hochschüler sei mit dem 1856 zu Zeyst bei Utrecht geborenen Henri Petri eröffnet, der nach anderthalbjährigem Besuch des Brüssler Konservatoriums von 1871—74 bei Joachim studierte und alsbald wirklich sein „Lieblingsschüler" wurde. Er ist denn auch 1877 verschiedene Male mit ihm öffentlich in England aufgetreten, unterbrach aber das weitere Konzertieren jenseits des Kanals, um zunächst Konzertmeister in Sondershausen, dann in Hannover (neben G. Hänflein) zu werden. 1883 erhielt er die Berufung als Schradiecks Nachfolger an das Leipziger Gewandhaus, und von 1889 bis zu seinem 1914 erfolgten Tode war er als Konzertmeister der königlichen Kapelle und Violinlehrer am Konservatorium in Dresden tätig. Petri, einer der musikalisch feinsinnigsten Geiger der jüngst vergangenen Periode, galt lange Zeit neben Joachim als einer der besten Interpreten der Konzerte von Beethoven und Spohr. Und wie sein Wagnis, beim sechzigjährigen Künstlerjubiläum Joachims mit dessen Variationen in letzter Stunde für den erkrankten Halir einzuspringen, als eine Heldentat angesehen werden muß, die ihm unter gleichen Umständen so leicht keiner nachgemacht hätte, so lebt in mir heute noch die Erinnerung fort, wie unvergleichlich er im Winter 1907 Joachims G-dur-Konzert bei der Trauerfeier vortrug, welche die Dresdener Mozart-Gemeinde zu Ehren unseres heimgegangenen Meisters veranstaltet hat. Er war aber auch ein hervorragender Quartettspieler und als Konzertmeister aus dem gleichen Holz geschnitzt wie 200 Jahre vorher sein würdiger Amtsvorgänger Pisendel, kurz ein Vollblutkünstler, wie sie nur sehr selten vorkommen. Davon zeugen auch die von ihm komponierten Etuden. Auf vielfachen und nicht ganz unberechtigten Widerspruch bei den Fachgenossen sind dagegen seine Phrasierungs- und Neuausgaben älterer Werke, so z. B. von F. Davids „Hoher Schule" gestoßen, weil sie mancherlei Eigenmächtigkeiten und Schrullen aufweisen, die selbst den ihm nächststehenden Freunden Bedenken einflößten.

Gleichzeitig mit Petri besuchte auch Jenö Hubay, der damals noch Eugen Huber hieß, die Berliner Hochschule. Er

wurde 1858 als ein Sohn des tüchtigen Violinpädagogen an der Landes-Musikakademie und Kapellmeisters am Nationaltheater in Pest Karl Huber (1828—1885), geboren, der mehrere erfolgreiche Opern geschrieben hat. Musikalisch und geigerisch gut vorbereitet kam er 1871 zu Joachim, dessen Schüler er vier Jahre lang war. Dann wandte er sich nach Paris und trat dort in nahe Beziehungen zu Vieuxtemps, dessen Nachfolger er 1882 am Brüsseler Konservatorium wurde. Seit 1886 wirkte er als Violinprofessor an der Musikakademie seiner Vaterstadt, in der er alsbald auch ein vorzügliches Streichquartett mit V. von Herzfeld, Bram Eldering (später Waldburn) und D. Popper ins Leben rief. 1913 ernannte ihn die Universität Klausenburg zum Ehrendoktor, und 1922 hat ihn der Tod ereilt. Hubay, der über ein großes technisches Können und einen warmen, schönen Ton verfügte, hat sich in jüngeren Jahren namentlich durch die geistvolle Wiedergabe der Konzerte von Vieuxtemps hervorgetan, deren letztes, der Schwanengesang des belgischen Geigenmeisters, ihm gewidmet ist. Ihnen zunächst stand sein Vortrag eigener Kompositionen: vier Konzerte und eine Menge eleganter Solostücke, deren manche sich teils wegen ihres ungarischen Kolorits, teils wegen der effektvollen Behandlung unseres Instruments großer Beliebtheit erfreuen. Besonders erfolgreich aber ist Hubay als Lehrer gewesen; u. a. nennen sich Bram Eldering, Steffi Geyer, Joseph Szigeti, Franz von Vecsey, Telmányi seine Schüler.

Bram Eldering, der 1865 zu Groningen geboren wurde, trat 1882 als Hubays Schüler in das Brüsseler Konservatorium ein, folgte aber seinem Lehrer vier Jahre später nach Budapest, wo er in dessen Quartett die Bratsche spielte und vorübergehend auch als Lehrer an der Musikakademie tätig war. Dann studierte er mehrere Jahre bei Joachim und versah von 1891—94 den Konzertmeisterposten im Berliner Philharmonischen Orchester, wie in den folgenden fünf Jahren unter Steinbach den in der Meininger Hofkapelle. Hierauf war er Violinlehrer an der Musikschule zu Amsterdam, wurde jedoch 1903 nach Köln berufen, wo er seitdem als Konzertmeister des Gürzenichorchesters, Professor am Konservatorium, Führer eines Streichquartetts und als Solist eine ungemein segensreiche Tätigkeit entfaltet. Namentlich als Lehrer; denn unter vielen tüchtigen Geigern, die ihm ihre Ausbildung verdanken, nennt sich auch Adolf Busch (1891 zu Siegen i. W. geboren) seinen Schüler, der außerdem schon bei Anders und Heß in Köln studiert hatte, bevor er zu Eldering kam. Der jetzt in Darmstadt ansässige, nach jeder Richtung außerordentlich begabte Künstler scheint berufen zu sein, im Musikleben der Zukunft eine höchst bedeutsame Rolle zu spielen. Viele Eigenschaften weisen darauf hin: ein glänzendes technisches Können, ein himmelstürmendes Temperament, eine ungemein saftige Tongebung und nicht zuletzt sein auf das Ernsthafte gerichteter Geschmack. Mögen die schönen Hoffnungen, die man an das Aus-

reifen einer so genialisch veranlagten Natur zu knüpfen berechtigt ist, sich in reichstem Maße erfüllen!

Die Hubayschüler Szigeti und Steffi Geyer habe ich nicht oft genug gehört — ersteren bloß einmal, letztere zweimal als Backfisch in Zürich —, um ein endgültiges Urteil über sie abgeben zu können. Nur soviel: Szigeti ist ein Geiger von sehr zuverlässiger Technik, der warm und vollblütig spielt; Steffi Geyer wieder überwindet die größten Schwierigkeiten mit einer Leichtigkeit und Anmut, die lebhaft an die junge Teresina Tua gemahnt, nur daß sie über eine weit größere Virtuosität verfügt als ihre welsche Vorläuferin. Merkwürdigerweise ist dieses phänomenale Talent seit vielen Jahren fast ganz aus der deutschen Öffentlichkeit verschwunden.

Ein geradezu sensationelles Aufsehen erregten gleich die ersten Konzerte, welche Hubays berühmtester Schüler, der 1893 zu Budapest geborene Franz von Vecsey, im Winter 1903/4 in Berlin veranstaltete, und das mit Recht; denn selten hat ein Zehnjähriger mit so verblüffenden geigerischen Leistungen aufgewartet wie dieser ungarische Knabe. Joachim war von ihnen, wie ich aus seinem eigenen Munde weiß, haupsächlich deshalb so angetan, weil sie ihn an die eigene Kindheit erinnerten. Es kann daher nur auf das Innigste bedauert werden, daß sein Ableben ihn daran hinderte, an dieser seltenen Begabung ein ähnliches Führeramt auszuüben, wie es ihm selber zwei Menschenalter vorher von seiten Mendelssohns in geigerischen Dingen und noch mehr in geistiger und darstellerischer Hinsicht zuteil geworden war. Denn die gelegentlichen Winke und Ratschläge, die er dem Knaben in einigen Vorspielstunden erteilte, konnten selbstverständlich keinen geregelten Unterricht ersetzen. Indessen hat es Vecsey trotzdem zu einem Geiger von Weltruf gebracht, dem alles Technische spielend leicht fällt, der einen wundervollen Ton aus seinem Instrument zu ziehen weiß und auf das Publikum beider Hemisphären unverändert die gleiche Anziehungskraft ausübt.

Zwei als Geiger und Musiker gleich hochzuschätzende Künstler treten uns in den Joachim-Schülern Carl Halir und Willy Heß entgegen. Ersterer wurde 1859 zu Hohenelbe in Böhmen geboren, besuchte von 1867—73 das Prager Konservatorium, auf dem er A. Bennewitz zum Lehrer hatte, und bezog dann die Berliner Hochschule. Seine Stationen als Solist und Konzertmeister waren: 1876—79 bei Bilse in Berlin, 1882—84 in Mannheim und 1884—93 zu Weimar. In letzterem Jahr wurde er als Konzertmeister der königlichen Kapelle nach Berlin berufen und zugleich als Professor des Violinspiels an der Hochschule angestellt. Wiewohl er schon von Weimar aus regelmäßig nach Berlin gekommen war, um hier das sogenannte „Hemd-Quartett“ — Halir, Exner, Markees (später Müller), Dechert — zu leiten und es bis zu seiner tödlichen Erkrankung weiterzuführen, trat er 1897 an Kruses Stelle als Sekundarius auch in das Joachim-Quartett ein. Im Besitze eines

ganz eminenten geigerischen Könnens hat Halir als Solist im Vortrag alter und neuer Musik ebenso Vorzügliches geleistet wie als Quartettspieler. Er ist 1909 in Berlin gestorben.

Der ebenfalls 1859, aber zu Mannheim geborene Willy Heß hatte schon durch seinen Vater eine solche Förderung im Violinspiel erfahren, daß er öffentlich konzertierte, bevor er die Berliner Hochschule bezog, auf der er 1876—78 bei Joachim studiert hat. Seine Künstlerstationen waren als Konzertmeister: Frankfurt a. M. (1878—86), Rotterdam (1886—88), Manchester (1888—95), Köln (hier auch als Professor am Konservatorium, 1895—1903), London als Geigenlehrer an der *Royal Academy*, Boston als *leader* des dortigen Symphonie-Orchesters (1904—10). Dann wurde er Halirs Nachfolger an der Berliner Hochschule und zugleich mit der Leitung ihres Schülerorchesters betraut. Während er die durch Halirs Tod verwaiste Führerstelle im „Hemd-Quartett" nur kurze Zeit beibehielt, gibt er heute noch im Verein mit G. Schumann und H. Dechert gut besuchte Klaviertrio-Abende in der Singakademie. Heß gehört auf Grund eines sehr bedeutenden technischen Vermögens und einer großen musikalischen Intelligenz zu den namhaftesten deutschen Geigern der Gegenwart, hat aber auch als Lehrer schöne Erfolge zu verzeichnen.

E. Fernandez Arbós, 1863 zu Madrid geboren, erhielt dort zunächst Geigenunterricht von Monasterio, bevor er nach Brüssel zu Vieuxtemps und später zu Joachim ging. Nach Absolvierung seiner Studien bei letzterem war er vorübergehend als Konzertmeister am Berliner Philharmonischen Orchester und dann als Violinlehrer am Hamburger Konservatorium tätig. In der Zwischenzeit unternahm ich mit ihm und zwei spanischen Kollegen eine längere Kunstfahrt nach Lissabon. Seit 1891 übt Arbós am Londoner *Royal College* eine ungemein ersprießliche Lehrtätigkeit aus, die nur zeitweise durch größere Reisen — so war er einen Winter hindurch Konzertmeister am *Boston-Symphony-Orchestra* — oder als Gastdirigent in anderen Ländern, namentlich in seiner Heimat, unterbrochen wurde. Der musikalisch und technisch gleich begabte Künstler würde als einer der besten Geiger unserer Zeit zu bezeichnen sein, wenn seine Tongebung auf ähnlicher Höhe stünde wie beispielsweise sein rhythmisch prickelndes Empfinden. Letzteres befähigt ihn — wenigstens war es in früheren Jahren so —, spanische und andere exotische Tänze eigener und fremder Komposition in ganz unnachahmlicher Weise wiederzugeben; wie er denn nicht bloß der Autor mancher effektvoller Solostücke für unser Instrument ist, sondern 1895 in Madrid auch eine Oper *El centro della tierra* zu erfolgreicher Aufführung gebracht hat.

Mit Arbós und mir haben gleichzeitig auch die beiden Geigerinnen Marie Soldat und Gabriele Wietrowetz bei Joachim studiert. Erstere, seit 1889 Frau Röger, wurde 1864 in Graz geboren und dort zuerst von E. Pleiner, dann von dem Spohrschüler August Pott im Violinspiel unterrichtet, bevor sie die Berliner

Hochschule bezog, der sie von 1879—82 als Schülerin angehörte. Sie hat sich in der Folge als Solistin, namentlich zur Zeit ihrer Reisen mit der Meininger Hofkapelle unter Steinbach, durch den Vortrag klassischer Kompositionen, auch des Violinkonzerts von Brahms, einen ebenso klangvollen Namen gemacht wie als Führerin eines von ihr in Wien begründeten, nur aus Damen bestehenden Streichquartetts.

Die 1866 zu Laibach geborene Gabriele Wietrowetz absolvierte zuerst die Grazer Musikschule, auf der F. Casper, der Konzertmeister des steirischen Musikvereins, ihr Hauptlehrer war, um sich dann nach Berlin zu wenden. Sie machte hier bei Joachim einen mehrjährigen Kursus durch, der vorzugsweise dem Studium der Spohrschen Konzerte galt — das neunte wurde alsbald eins ihrer Paradestücke — und begab sich dann auf Reisen, die ihr zumal in England, das sie häufig besuchte, reiche Ehren eintrugen. In der Folge als Violinlehrerin — die erste ihres Geschlechtes — an die Berliner Hochschule berufen, mußte sie diese Stellung leider schon 1912 aus Gesundheitsrücksichten aufgeben. Fräulein Wietrowetz war auf der Höhe ihrer Kraft unstreitig die bedeutendste von allen lebenden Vertreterinnen ihres Instruments: die Art, wie sie Ende der Achtziger Jahre mit den Berliner Philharmonikern unter Bülows Leitung das ungarische Konzert von Joachim meisterte, gab sich als eine in jeder Hinsicht so imposante Leistung, daß ich nur wenige Geiger zu nennen wüßte, die ihr darin gleichgekommen wären. Sie ist überdies auch heute noch eine ganz hervorragende Quartettspielerin.

Die beiden vorgenannten Künstlerinnen hatten ihre Studien auf der Hochschule noch nicht beendet, als Joachims Schülerkreis einen Zuwachs durch zwei ausgeprägte Virtuosennaturen erfuhr, sie sich in ganz verschiedener Weise entwickelten. Es waren die Jünglinge Charles Gregorowitsch und Willy Burmester, die alsbald unzertrennliche Freunde wurden, zumal beim Billardspiel, das ja bekanntlich einem in der Geigerwelt weit verbreiteten Köhlerglauben zufolge dem Stakkato auf- und abwärts ungemein förderlich sein soll! Ersterer, 1867 zu Petersburg geboren, war schon durch Besekirsky, Wieniawski und Dont technisch so weit vorgebildet worden, daß Joachim nur noch die geistig musikalische Feile anzulegen brauchte, um ihn nach wenigen Semestern zu einem ganz ausgezeichneten Künstler, sowohl als Solist wie im Quartettspiel, heranreifen zu sehen. Seine Vorträge — namentlich das Beethovensche Konzert und die Variationen von Joachim sind mir heute noch in angenehmster Erinnerung — drangen zwar nicht bis in die seelischen Tiefen der betreffenden Kompositionen vor, gaben sich aber unter seinen nahezu unfehlbaren Fingern und seiner musterhaften Bogenführung so klangschön und natürlich wie später bei Fritz Kreisler, dessen ganze Art mit der des russischen Geigers überhaupt eine merkwürdige Verwandschaft aufweist. Leider

hat sich Gregorowitsch seit vielen Jahren nicht mehr in Deutschland hören lassen.

W. Burmester, der 1869 in Hamburg zur Welt kam, war seiner Zeit ebenfalls als ein schon nahezu fertiger Techniker — sein Vater, ein an der Alster lebender Geigenlehrer, hatte ihn erzogen — nach Berlin gekommen, um durch Joachim die künstlerischen Weihen zu empfangen. Der Altmeister fand aber leider nur wenig Verständnis bei dem Jüngling, der sich während seiner mehrjährigen Hochschulzeit ausschließlich mit virtuosen Problemen befaßte. Er hat sie dann freilich während eines längeren Aufenthaltes in Helsingfors, wo er als Solist und Konzertmeister des Philharmonischen Orchesters angestellt war, in so erstaunlicher Weise ausgebaut, daß mir ein von ihm Ende Oktober 1894 in der Berliner Singakademie gegebener „Paganini-Abend" heute noch als eine geigerische Sensation im Gedächtnis fortlebt. Viel weniger wollte mir kurz darauf seine Darstellung des siebenten Konzerts von Spohr gefallen, wiewohl auch hier technisch alles in bester Ordnung war; und gar keinen Geschmack vermochte ich in späteren Jahren, als auch seine früher so verblüffende gymnastische Sicherheit in bedenklicher Abnahme begriffen war, der Art abzugewinnen, mit der er dem Publikum musikalische Nippsachen vorsetzte. Sie hätte, deß bin ich gewiß, auch Bülow nicht zugesagt, von dem (statt von Joachim) Burmester, wie er zu wiederholten Malen ostentativ in Zeitungsartikeln verlautbaren ließ, alle künstlerische Förderung erfahren haben will. Er vergaß darüber nur, daß die beiden Meister, so verschieden geartet sie auch sonst gewesen sein mögen, in Angelegenheiten des musikalischen Vortrags und Geschmacks stets derselben Meinung gewesen sind. Bülow schrieb unter dem 3. Dezember 1878 in einem Reisebrief aus Liverpool an die Leipziger „Signale": „'Manns contra Wagner' das ist doch wahrlich, wie 'Deppe contra Joachim', selbst vom liberalsten Standpunkte aus nur als polizeiwidrig zu bezeichnen! Man mag sich meinetwegen dispensieren, von einem Meister zu lernen, allein sich dieses Zeugnis der Unreife in Form eines Angriffes auf den Meister ausstellen — das ist ein zu starkes Stück". Der aufrechte Mann würde in unserem Falle keinen Augenblick gezögert haben, an Stelle von „Deppe" den Namen „Burmester" zu setzen, wenn ihm einer von des letzteren Ausfällen gegen Joachim zu Gesicht oder auch nur zu Ohren gekommen wäre.

Gregorowitsch scheint bereits in jungen Jahren auch ein guter Lehrer oder doch Anreger gewesen zu sein; denn Bronislaw Hubermann betont stets, daß er ihm das meiste zu verdanken habe, was sich im Unterricht erlernen läßt, wiewohl ich aus eigener Anschauung weiß, daß sein eigentlicher Mentor der bekannte Geigenpädagoge Carl Markees gewesen ist, der später auch Gustav Havemann zu seinen Schülern zählte. Hubermann, 1882 zu Czenstochau (Polen) geboren und in Warschau von mehreren Lehrern

darunter auch Lotto, zum Wunderkind erzogen, war nämlich als Zehnjähriger nach Berlin gebracht worden, um bei Joachim zu studieren. Da dieser aber keine Privatstunden gab und die Statuten der Hochschule die Aufnahme von Kindern nicht zuließen, riet er dem Vater, seinen Sohn bis zur erforderlichen Reife durch Markees unterrichten zu lassen. Diesen Rat befolgte der Vater auch, leider aber nur kurze Zeit; denn von 1893 ab begann er mit dem Knaben ein viele Jahre dauerndes Wanderleben zu führen, das diesem zwar in aller Herren Ländern die reichsten Erfolge eintrug, andererseits aber die höchsten Anforderungen an seine Konstitution stellte. Zum Glück war diese von so robuster Beschaffenheit, daß er heil davon kam und sich schon im Jünglingsalter den Ruf eines unserer begabtesten Virtuosen erwarb. Er besitzt eine große Herrschaft über das Griffbrett, zieht einen warmblütigen Ton aus dem Instrument und geigt mit viel Temperament. Letzteres beeinflußt allerdings die Qualität seiner Leistungen oft in recht erheblichem Umfang: ich habe ihn die Konzerte von Beethoven und Brahms schon ganz vorzüglich darstellen hören, andere wieder, so z. B. das zweite von Bruch in einer eigenwilligen Auffassung, mit der der Autor sicher nicht einverstanden gewesen wäre. Ungemein schneidig versteht Hubermann dagegen Sachen virtuoser Art vorzutragen; für die ist er wie geschaffen.

Wir kommen nun zu einem Künstler, der im Musikleben der Gegenwart eine höchst bedeutsame Rolle spielt, dem 1879 zu Straßburg i. E. geborenen Karl Klingler. Anfänglich von seinem Vater, dann auf dem Konservatorium seiner Heimatstadt von Heinrich Schuster unterrichtet, bezog er 1897 die Berliner Hochschule, um auf dieser nach drei Jahren seine Studien unter Joachims Leitung zum Abschluß zu bringen. Er war dann einige Semester zweiter Konzertmeister bei den Philharmonikern der Reichshauptstadt und ist seit 1904 Violinlehrer an seiner Alma mater. Als solcher gründete er alsbald mit Joseph Rywkind, seinem Bruder Fridolin Klingler und Arthur Williams ein Streichquartett, das sich schon zu Joachims Lebzeiten eines bedeutenden Rufes erfreute und in seiner heutigen Zusammensetzung — an die Stellen von Rywkind und Williams sind A. Heber und E. Baldner getreten — von vorurteilslosen Kennern als das beste in deutschen Landen und darüber hinaus geschätzt wird; jedenfalls als dasjenige, in dem durch den Primarius die Traditionen des großen Vorbildes am getreuesten fortleben. Nicht in allen Einzelheiten, aber doch inbetreff derjenigen Werke, auf deren Darstellung letzten Endes auch die Überlegenheit des Joachim-Quartetts über alle anderen Streichergenossenschaften beruhte: in der Wiedergabe des späteren Beethoven, der Quartette von Schumann und Brahms. Es verschlägt dabei nichts, daß man mit der Auffassung des Führers der Klingler-Leute keineswegs immer einverstanden zu sein braucht — wo gibt es eine absolute Norm dafür?! —; aber der liebevolle, ja heilige Ernst, mit dem er an seine Aufgabe herantritt, ist nicht minder achtunggebietend als

die Fähigkeit bewundernswert, das von ihm innerlich Geschaute auch auf seine Genossen zu übertragen und so mit vereinten Kräften die Absicht zur Tat werden zu lassen. Das ist nur möglich auf Grund von besonderen geistig-musikalischen Anlagen und einer Schulung, die das gesteckte Ziel unverrückbar fest im Auge behält, mit welcher Willenskraft, Fleiß und Ausdauer ja gewöhnlich Hand in Hand zu gehen pflegen. Es kennzeichnet denn auch Klinglers ganze Art, daß er neben der unerläßlichen Ausbildung der linken Hand schon während seiner Studienzeit die Bogenkultur als denjenigen Faktor erkannte, der allein auf die Höhen der Darstellungskunst führt.

Ich kenne gar nicht wenige zeitgenössische Violinisten, die vielleicht ebenso musikalisch und von den gleichen Intentionen beseelt sind wie Klingler — war doch seinerzeit auch Joachim von „Kunstbrüdern" umringt, die sowohl in der Komposition hervorragendes leisteten, wie sie ihm als Geiger in der Beherrschung des Griffbrettes kaum nachstanden —, sie vermögen aber nicht entfernt so plastisch zu gestalten, weil ihnen, mit Joachim zu reden, „der Bogen fortwährend das Concept verdirbt". Die Herrschaften wollen das in der Regel zwar nicht gelten lassen und pflegen sich — zumeist gar nicht aus schlechtem Willen, sondern nur aus mangelnder Einsicht — mit Händen und Füßen gegen den Vorwurf zu sträuben, Sklaven ihres Streichgeräts zu sein; allein ich halte mich im Interesse des geigerischen Nachwuchses für verpflichtet, der Wahrheit die Ehre zu geben und die diagnostizierte Krankheit beim richtigen Namen zu nennen.

Aus demselben Grunde sei auch nicht verschwiegen, warum ich vorhin bei den Leistungen des Klingler-Quartetts den Nachdruck auf die in geistiger Hinsicht am schwersten darzustellenden Werke unserer Literatur gelegt habe. Th. Billroth, dem Brahmsens op. 51 gewidmet ist, schrieb einmal an Ed. Hanslick: „Es gibt Lieder, die nur gesungen, nicht vorgetragen sein wollen; wieder andere, die nicht nur gesungen, sondern auch vorgetragen werden müssen". Wenden wir diese Bemerkungen des Verfassers von „Wer ist musikalisch?" auf unseren Gegenstand an, so läßt sich nicht bestreiten — und gerade Klinglers aufrichtigste Freunde und Bewunderer sind sich darin einig —, daß er bei der Wiedergabe der Quartette von Haydn, Mozart und mancher Sätze aus Beethovens op. 18 nicht schlicht genug verfährt; er ist vielmehr bemüht, sie mit einem Aufwand von Tiefsinn zu interpretieren, der ihnen gar nicht innewohnt. Die meisten Kompositionen jener Periode wollen eben nicht spekulativ „vorgetragen", sondern, natürlich unter Beobachtung aller Regeln der Singekunst und des sinngemäßen Gliederns, bloß musiziert werden; ganz nach dem deutschen Turnerspruch „frisch, fromm, fröhlich, frei", wie ihn Joachim selbst noch im Greisenalter so köstlich in die Wirklichkeit umzusetzen verstand.

Sehr eigenartig gibt sich Klinglers solistisches Verhältnis zur breiten Öffentlichkeit: während er meines Dafürhaltens der weitaus

bedeutendste Bachspieler der Gegenwart ist – ganz meisterhaft weiß er z. B. die C-dur-Sonate mit der intrikaten Fuge für Violine allein darzustellen –, hat er sich trotz seines in bester Verfassung befindlichen technischen Apparates doch beim großen Publikum nicht recht durchzusetzen vermocht. Sollte an diesem Umstand vielleicht auch jener Mangel an unbesorgtem Draufgängertum schuld sein, das oft Geigern zum Siege verhilft, die ihm sonst nicht entfernt das Wasser reichen können?

Was nun den Komponisten Klingler anlangt – er hat unter anderm ein Violinkonzert, zwei Streichquartette und je eine Sonate für Viola und Violoncell mit Klavier geschrieben —, so möchte ich der Bratschensonate schon deshalb die Palme reichen, weil ich sie für das Allerbeste halte, was wir auf diesem Sondergebiet überhaupt besitzen; freilich dürfte es nur sehr wenige Armgeiger geben, die sie in so vollendeter Weise zu spielen imstande sind wie der Autor selber.

Teils gleichzeitige, teils unmittelbar darauf folgende Studiengenossen Klinglers bei Joachim waren Alfred Wittenberg (1880 zu Breslau geboren), Gustav Havemann (1882 in Güstrow geboren), Leopold Premyslaw (1884 in Warschau geboren), Wladyslaw Waghalter (1885 ebenfalls in Warschau geboren) und Richard Czerwonky, der 1886 in Birnbaum (Posen) zur Welt kam. Sie alle haben sich im Lauf der Zeit — jeder in seiner Art — zu ganz vorzüglichen Geigern entwickelt, die auch als Quartettspieler Hervorragendes leisten. Wittenberg, der in Berlin lebt, hat, um nur ein bedeutsames Beispiel anzuführen, bei der Trauerfeier, die das Philharmonische Orchester anläßlich des Heimganges von Joachim veranstaltete, den Manen seines Meisters durch die vortreffliche Wiedergabe des „ungarischen Konzerts“ die gebührende Reverenz erwiesen. Havemann, der seit 1920 als Violinlehrer an der Hochschule wirkt und sich als solcher in gleich günstiger Weise durch die Interpretation klassischer und moderner Werke in Berlin einführte, war vorher als Konzertmeister zu Lübeck, Darmstadt, Hamburg, Leipzig und Dresden tätig. Die beiden Warschauer Künstler wieder sind schon seit einer Reihe von Jahren durch feste Ämter an die deutsche Reichshauptstadt gefesselt: Premyslaw als Konzertmeister an der Staatsoper und Waghalter in gleicher Eigenschaft am Deutschen Opernhaus. Der jüngste in der Reihe, Czerwonky, wurde unmittelbar nach beendeter Studienzeit zweiter Konzertmeister des Bostoner Symphonie-Orchesters, wirkte dann mehrere Jahre in Minneapolis und ist nun erster Geigenlehrer am *Musical College* zu Chicago. Er hat schon 1903 bei einem Wettspiel, das ich unter meinen Schülern auf der Hochschule veranstaltete und bei dem Joachim als Schiedsrichter fungierte, mit der ausgezeichneten Wiedergabe des fis-moll-Konzerts von Ernst den ersten Preis davongetragen, während Waghalter den zweiten, Ruthström den dritten erhielt.

Im Herbst 1910 kam eine junge Amerikanerin nach Berlin, um zunächst privatim, dann auf der Hochschule von mir unterrichtet zu werden: die 1899 zu Bayonne (New Jersey) geborene Grace Fisher. Geigerisch und musikalisch gleich begabt und sich schon von frühester Jugend an zum Ernsten und Erhabenen in unserer Kunst hingezogen fühlend, hat sie sich binnen wenigen Jahren zu einer der bedeutendsten Vertreterinnen ihres Faches entwickelt. Jedenfalls wüßte ich unter den jüngeren Violinistinnen keine namhaft zu machen, die ihr in der stilgemäßen Wiedergabe klassischer Musik gleich käme. Sie ist überdies eine vorzügliche Quartettspielerin und lebt jetzt in New-York. –

Neben den hauptsächlich auf Erfahrung und Überlieferung beruhenden Schulen und Methoden muß eine Geschichte des Violinspiels auch jener Werke Erwähnung tun, welche die Handhabung unseres Instrumentes vom physiologischen Standpunkt aus zu beleuchten suchen. Es sind deren in den letzten Jahrzehnten eine ganze Menge erschienen. Unter ihnen halte ich — in chronologischer Reihenfolge — für die wichtigsten: „Die Grundlagen der Violintechnik" von Amadeo von der Hoya; „Die Physiologie der Bogenführung" von Dr. F. A. Steinhausen; „Die Grundlagen der natürlichen Bogenführung" von Arthur Jahn; die „Neue Meistertechnik des Violinspiels" von Dr. S. Mittelmann und das „Studienbrevier für den Musikinstrumentalisten" von A. v. d. Hoya. Von diesen Autoren beschäftigen sich Mittelmann und v. d. Hoya am ausführlichsten mit der Physiologie — in unserem Falle der Bewegungslehre — beider Arme, während sich Steinhausen und Jahn blos auf den rechten Arm beschränken. Ihre Arbeiten setzen jedoch zum Verständnis eine so gründliche Bildung voraus — Knochen-, Muskel- und Nervenlehre, Galvanismus, Hebelmechanik usw. kommen darin zur Abhandlung —, daß die geigende Jugend im allgemeinen keinen unmittelbaren Nutzen aus ihnen zu ziehen vermag. Wohl aber ist ihre Lektüre reiferen Künstlern zu empfehlen, die ein tiefergehendes Interesse an dem „Wie und Warum" der körperlichen Ausübung haben, und am meisten den Pädagogen, die dann die Ergebnisse der Untersuchungen — sie sind namentlich bei Steinhausen und Jahn verschieden — bei ihren Schülern anwenden und verwerten sollen.

Die Geiger bis in das letzte Viertel des verflossenen Jahrhunderts hinein wußten noch so gut wie nichts von einer Physiologie, welche die Mechanik ihres Instrumentes betrifft, und noch weniger ahnten sie, daß die Art seiner Handhabung jemals auf ihre Richtigkeit hin wissenschaftlich untersucht werden würde. Von ihrem Standpunkt aus hätten sie die Notwendigkeit einer solchen Überprüfung auch durchaus beweiskräftig mit dem Argument zurückweisen können: Wir sind von diesem oder jenem berühmten Lehrer auf Grund seiner Einsicht und Erfahrung in der Kunst des Violinspiels erzogen worden und haben sie, ein jeder nach seinem Vermögen, auf eine Höhe gebracht, die nach der technischen Seite eine Steigerung

kaum möglich erscheinen läßt. So lange man uns nicht strikte Beweise erbringt, daß physiologische Kenntnisse einerseits den Studiengang beschleunigen und erleichtern, andererseits zu Leistungen führen, welche die unserer Vorfahren übertreffen, so lange bewahren wir der uns überlieferten Lehre die Treue und warten die Entwicklung der Dinge gelassen ab. Setzt diese uns ins Unrecht, ist es immer noch Zeit zur Umkehr und zum *pater peccavi*-sagen!

Zu einer derartig formulierten Abwehr wären die Geigenpädagogen namentlich Steinhausen gegenüber vollauf berechtigt, der sich in der zweiten Auflage seines Buches auf Seite 7 zu den aufgeregten Sätzen versteigt: „In Wahrheit führen alle Lehrer bei der herrschenden Unsicherheit und Unkenntnis den Bogen anders als sie lehren. Sie wenden beim Spiel schwingende Bewegung, Rollung des Unterarms, Passivität, gleichmäßigen Zug des Oberarms usw. an, lehren aber nichts davon, weil sie nichts davon wissen, weil sie nichts anderes kennen als die Ausbildung des Handgelenks." Wirklich wahr ist vielmehr, daß zwar die Mehrzahl aller in klassischen Traditionen aufgewachsenen Pädagogen einer sorgfältigen Pflege des Handgelenkes das Wort redet, aber doch nicht entfernt in dem von Steinhausen gerügten Umfang[1]). Ganz im Gegenteil haben nicht nur Joachim, Böhm und Rode, von denen wir es positiv wissen, sondern wahrscheinlich auch schon ihre Vordermänner Viotti und Pugnani usw. zur Erzielung einer schwunghaften Bogenführung ungleich mehr Nachdruck auf die Kultur des Ellbogengelenks gelegt, weil ohne dessen Lockerheit ein freier Unterarmstrich, der wichtigste für das Passagenspiel, gar nicht zu erreichen ist.

Wie das nicht nur im Leben, sondern zuweilen auch in der Wissenschaft vorkommt, hat Steinhausen nämlich in der Freude darüber, daß es ihm gelang, das Ineinandergreifen von Knochen und Gelenken, Muskeln, Sehnen und Nerven beim Zustandekommen geigerischer Bewegungsformen aufzuhellen, Ursache und Wirkung verwechselt, d. h. übersehen, daß das Violinspiel nicht betrieben wird, um den Physiologen zu befriedigen, sondern daß diesem nur eine sozusagen registrierende Tätigkeit zusteht. Ich bin in anatomischen Dingen zu wenig beschlagen, als daß ich mir ein Urteil über die Ergebnisse von Steinhausens Untersuchungen erlauben dürfte, nehme sie jedoch, so lange sie sich auf die reine Physiologie beschränken, ohne weitere Bedenken als zuverlässig an. Entschiedenste Verwahrung muß man aber einlegen, sobald er die ihm von seiner Wissenschaft gezogenen Grenzen überschreitet und pädagogisches oder künstlerisches Gebiet betritt, auf dem meiner Ansicht nach wieder er der Laie ist.

[1]) Seine gegen mich persönlich gerichteten Angriffe habe ich bereits 1911 in den „Bemerkungen zu Dr. F. A. Steinhausens „Physiologie der Bogenführung auf den Streichinstrumenten" (abgedruckt im 12. Jahrgang der Zeitschrift der JMG. S. 230—237) zurückgewiesen.

Einige Beispiele mögen dies erläutern. Im § 18 seines Buches sagt Steinhausen, daß „ein Grundfehler der Geiger die Neigung sei, alle möglichen Verrichtungen der oberen Gliedmaßen mit kleinen beschränkten Bewegungen statt mit möglichst großzügigen auszuführen", und im folgenden Paragraphen: „Auf dem Mangel an jeder Beobachtung beruht es, daß man die Rollbewegung des Unterarmes, diese wichtigste, großzügige, den ganzen Mechanismus der Bogenführung bestimmende Bewegung, bisher überhaupt nicht gekannt hat." Letztere Behauptung wird am besten durch Steinhausens eigene Worte widerlegt; denn in seinem § 41 heißt es: „Die Bewegungen richten sich gar nicht nach der ganz künstlichen Benennung, wie sie der Anatom den Muskeln an der Leiche beilegt," was ganz unsere Meinung ist! Denn nicht auf den Namen einer Verrichtung, sondern auf ihre Ausübung selbst kommt es an. Jeder Lehrer aber, der einem Schüler die Funktionen des Unterarmes und Ellbogengelenks beim Streichen mit der oberen Bogenhälfte praktisch demonstriert — und das Hören und Sehen eines Vorganges wiegt auch die genaueste Beschreibung auf —, übt namentlich beim Saitenwechsel immer die „Rollbewegung" aus, auch wenn er deren Benennung nicht kennt, und zwar aus dem einfachen Grunde, weil der Unterarmstrich sonst gar nicht vernünftig gemacht werden kann. Mit der Umschreibung eines von dem bekannten physiologischen Forscher Ewald Hering gebrauchten Bildes zu reden: Während der Pädagoge einem Schüler, der ihn nach der Zeit frägt, das Zifferblatt der Uhr zeigt, verweist ihn Steinhausen auf deren verborgenes Räderwerk.

Und was den von Steinhausen gerügten „Grundfehler" anlangt, so verweise ich auf den ersten Band der Violinschule von Joachim und Moser, wo ich auf Seite 49 in dem Kapitel „Handgelenk" sage: „Die körperlichen Vorteile der Handgelenkstechnik allein würden indessen nicht hinreichen, um den Aufwand von Zeit und Mühe zu rechtfertigen, den ihre vollkommene Aneignung unzweifelhaft erfordert; vielmehr sind es Gründe geistig-musikalischer Art, die einer ausgiebigen Kultur des Handgelenkes das Wort reden." In den Werken von L. Spohr, der bekanntlich den Springbogen als „eine windbeutelige Strichart" ablehnte und bei einem großen Teile seiner Vorbilder decken sich ja die Wünsche des Physiologen vielfach mit denen der Geigenautoren, aber doch nicht in den für Streichinstrumente geschriebenen Arbeiten der Wiener Klassiker, die ohne Anwendung des Spiccato ebensowenig sinngemäß dargestellt werden können wie etwa die Finales der Konzerte von Mendelssohn oder Joachim; von hundert anderen Stücken der Geigenliteratur ganz zu schweigen!

Übertrieben heftig gibt sich auch Steinhausens Fehde gegen das Festhalten des Bogens zur leichteren Erlernung und Ausführbarkeit der Saltato-Stricharten. Von der Lehre des wohl extremsten Vertreters des „unbeweglichen Griffes" abgesehen[1]), braucht in-

[1]) Courvoisier in seiner „Violintechnik" (Tonger-Köln).

dessen dieser Griff keineswegs so starr zu sein, wie Steinhausen annimmt, vielmehr verlangte Joachim, daß er, zumal bei Strichen aus dem Handgelenk, stets von kautschukartiger Nachgiebigkeit zu sein habe. Erfüllt dabei der kleine Finger der rechten Hand seine Pflicht, indem er — entgegen der Spohrschen Anweisung — ständig auf der Stange bleibt, um das Gewicht des Bogens zu balanzieren, so ist die Hauptschwierigkeit des von Steinhausen für nahezu unmöglich gehaltenen „Bogentragens" beseitigt. Zur völligen Aneignung dieser Geschicklichkeit, die Joachim als den Schlüssel zur Beherrschung des Bogens im Dienste des Ausdrucks bezeichnete, bedarf es freilich großen Fleißes, indessen auch nicht entfernt so vieler Zeit und Mühe als ein Geiger, der beispielsweise kein angeborenes Stakkato besitzt, brauchen würde, um diese Strichart nach Steinhausenschem Rezept zu erlernen, wenn er sie, was ich bezweifle, überhaupt so erlernte.

Weit besonnener und nicht immer gleich das Kind mit dem Bade ausschüttend verhält sich A. Jahn, der in seinen „Grundlagen der Bogenführung" dem Problem wieder mehr von der mechanisch-physikalischen Seite (praktische Anwendung der Hebelgesetze usw.) beizukommen sucht. Er sagt in der Einleitung ganz bescheiden: „Andere Bearbeiter des Themas, wie Steinhausen und von der Hoya, befleißigen sich zwar einer wissenschaftlichen Behandlungsweise, kommen aber, teils infolge mangelnder Praxis, teils infolge von Beobachtungsfehlern, in Widerspruch mit der violinistischen Tradition". Als Beispiel führt er an: „Kein Geiger kann die Unterarmrollung entbehren, die von der Hoya gar nicht erkannt hat; andererseits gibt es kaum einen Geiger, der sie in dem Sinne braucht, wie Steinhausen es vorschlägt, nämlich als Ersatz für aktive Handgelenksbewegungen, die für die Bogenführung nun einmal unentbehrlich sind". Auf Seite 46 heißt es ferner klipp und klar: „Der Versuch, das Handgelenk zu einer untergeordneten Rolle in der Bogenführung zu verurteilen, wie es Steinhausen tut, muß als gescheitert betrachtet werden. In der violinistischen Praxis jedenfalls ist es von höchster Bedeutung."

Jahn mußte, „um sichere Resultate erzielen zu können, seine Untersuchungsmethode derjenigen der exakten Wissenschaften nähern und vielfach rechnerische Belege für die aufgestellten Behauptungen einfügen. Als Hilfswissenschaften mußten vor allem Mathematik, Akustik und Mechanik herangezogen werden, und wenn auch zum Verständnis nicht gerade tiefe Kenntnisse in diesen erforderlich sind, so war es doch leider unmöglich, wirkliche Gemeinverständlichkeit im eigentlichen Sinne zu erreichen."

Das ist nun zwar an und für sich durchaus einleuchtend, bildet aber — hier muß ich „leider" sagen — die Achillesferse des Büchleins, das man Geigenbeflissenen sonst gar nicht warm genug empfehlen kann. Viele Ausführungen, in denen Jahn zunächst die Grundsätze seines Leitfadens aufstellt, sind aber auch ohne mathematische Kenntnisse verständlich; so z. B. die §§ 2 und 3, welche die Begriffe

„Klangcharakter“ und „Klangfarbe“ erörtern. § 2 klingt in dem Satze aus, daß es in erster Linie die in der Orchestertätigkeit gesammelten Erfahrungen verbieten, „die Bogenführung schlechtweg als ‚großzügige‘ Bewegung anzusehen, wie Steinhausen tut“. Und auf den Seiten 75/76 heißt es inbetreff des Tremolos: „Es wird (auf Grund seiner mathematischen Berechnungen) klar, wie unzweckmäßig es sein würde, die ‚kleinlichen‘ Bewegungen durch dieselben Muskelgruppen ausführen zu wollen wie die ‚großzügigen‘; das technische Genie würde sich schon instinktiv dieses Fehlers nie schuldig machen, sondern stets für jeden Zweck das geeignete Mittel zu finden wissen. Abgesehen von der Kraftverschwendung, die daraus resultiert, gibt es auch noch andere Gründe, die gegen die Anwendung der großen und langen Muskeln zur Ausführung kleinlicher Bewegungen sprechen. Diese eignen sich eben in der Hauptsache für weit ausladende Bewegungen, sind dagegen nicht imstande, auf die Dauer kleine und häufige Kontraktionen auszuführen. Die Unterarmbeuger und -strecker halten eine solche Tätigkeit wohl noch eine Zeit aus, die Muskeln der Schulter, die den Oberarm drehen, geraten bald in einen krampfartigen Zustand; von einem rationellen Stützen der Unterarmdrehungen kann dann natürlich nicht mehr die Rede sein. Wie unrationell der ganze motorische Apparat unter diesen Verhältnissen arbeitet, und wie groß die aufgewendete Arbeit im Verhältnis zu der unumgänglich notwendigen Stricharbeit ist, davon kann man sich überzeugen, indem man sich mitten in einen Raum stellt und nun ein Tremolo mittels Unterarmbeugung ausführt. Nach den ersten Strichen bereits gerät der ganze Fußboden ins Schwanken. Der ganze Körper wird also durch die Heftigkeit der Stöße in Mitleidenschaft gezogen[1]); führt man dieselbe Bewegung aus dem Handgelenk aus, so tritt das nicht ein.“

Wenn aber Jahn im § 9, wo von der „Verkantung des Bogens“ die Rede ist, meint: „Es gibt schlechterdings keinen Geiger, der mit vollkommen senkrecht gestellten Bogen (d. h. mit der vollen Breitseite des Haarbezuges) spielte“, so muß ich ihm widersprechen: wir wissen durch Böhm und Eduard Rietz, daß Rode solches getan hat. Er verlangte es von seinen Schülern genau ebenso wie Spohr bei den seinigen die Benutzung des von ihm erfundenen Kinntellers (siehe die Abbildungen in seiner Violinschule); nur daß die Jünger der beiden Meister diesen Forderungen sehr bald Valet sagten, weil ihnen deren Zweckmäßigkeit auf die Dauer nicht einleuchten wollte.

---

[1]) Ich kann diese Tatsache durch ein Vorkommnis aus eigener Erfahrung illustrieren. Als nämlich Wieniawski Ende der Siebziger des vorigen Jahrhunderts in einem Konzert des Stuttgarter Königsbaues das E-dur-Präludium von Bach als Zugabe spielte, geriet bei seiner steifen Bogenführung das Podium in so heftiges Schwanken, daß die beiden auf dem geöffneten Flügel brennenden Kandelaber Gefahr liefen auf den Fußboden zu fallen.

Eine Mittelstellung zwischen Steinhausen und Jahn nimmt von der Hoya ein, der aber gleich in der Einleitung zum ersten Teil seiner „Grundlagen der Technik des Violinspiels" eine Reihe von Behauptungen zum Ausdruck bringt, die nicht unwidersprochen bleiben können. So sagt er auf Seite 7: „Wenn die vorliegende Arbeit nun auch keineswegs als erschöpfend gelten kann, so glaube ich doch mit Sicherheit annehmen zu dürfen, daß wenigstens die Grundprinzipien eines Systems niedergelegt sind, welches den Anforderungen entspricht, die man an ein rationelles Lehrsystem stellen muß." Hier stock' ich schon; denn was heißt „rationell"? Von ihrem Standpunkt aus waren die Methoden von Geminiani, L. Mozart, Baillot, Spohr, Alard, H. Ries, Singer und Seifriz doch ebenso folgerichtig aufgebaut wie das Hoyasche System, nur daß sie den Anfangsunterricht nicht so umständlich behandeln, weil selbst die weitläufigste Schule nicht alle möglichen technischen Vorkommnisse in den Kreis ihrer Betrachtung ziehen kann, wenn anders sie sich nicht zu dickleibigen Folianten auswachsen will. Das hat schon Jakob Dont in den 1881 erschienenen „Beiträgen zur Ergänzung der Violinschulen" (8 Hefte) erkannt, am klarsten aber Ch. de Bériot, der meines Wissens als erster die Violine wie ein G-Instrument behandelte und infolgedessen den Elementarunterricht in der Tonart G-dur, d. h. zunächst unter Vermeidung der Sattellage (chromatischer oder diatonischer Halbton von der leeren Saite aus gerechnet) für den Zeigefinger beginnt. Aus Gründen, die man im Vorwort zum ersten Bande der Violinschule von Joseph Joachim und Andreas Moser nachlesen wolle, bin ich der Anregung de Bériots weiter nachgegangen und habe meine „Methode" mit der Tonart D-dur eröffnet, ein Vorgang, der s. Z. die vorbehaltslose Zustimmung meines heimgegangenen Mitarbeiters fand.

Im Gegensatz hierzu meint nun von der Hoya: „Was das Vorurteil so vieler Lehrer gegen die Anwendung ausgedehnterer technischer Spezialstudien anbetrifft, so muß konstatiert werden, daß dasselbe meistens auf unmotivierten Voraussetzungen beruht. Es hat sich in gewissen musikalischen Fachkreisen eine Anschauung eingebürgert, dahin gehend, daß die Pflege der Technik ein notwendiges Übel, und der Förderung der rein musikalischen Seite so weit wie möglich unterzuordnen sei. An und für sich ist diese Ansicht wohl berechtigt, wenn dahin aufgefaßt, daß die Pflege der Technik nicht Selbstzweck werden darf, in dem die Förderung der edleren Elemente durch erstere zurückgedrängt wird. Die Gefahr tritt aber gerade dann in großem Maße auf, wenn die anfängliche Pflege der Technik keine eingehende war, vielmehr der Versuch gemacht wird, den musikalischen Teil von Anfang an Hand in Hand mit der technischen Ausbildung gehen zu lassen. Es bezieht sich dies keineswegs auf die Pflege des Theoretisch-Musikalischen. Letztere ist unerläßlich, und es ist ein großes Verdient unserer Theoretiker, daß sie die

Förderung dieser Seite der musikalischen Ausbildung von Anfang an vorgenommen wissen wollen. Verwahrung sei nur gegen die Theorie eingelegt (die ja auch Marx so energisch vertritt), daß man das erzielte technische Können auch in den bescheideneren Anfängen sogleich in den Dienst des musikalischen Ausdrucks stellen soll. Es ist dies ein total verfehltes Beginnen, denn die musikalische Intelligenz ist bei den meisten Schülern in den Anfangsperioden des Studiums dem technischen Können mehr oder weniger weit voraus(?) Die Folge dieses ungleichen Verhältnisses, bzw. die Versuche eines Ausgleiches desselben führen zu den ungünstigsten technischen Komplikationen." Das ist eine Auffassung, die schwerlich ein Pädagoge Pestalozzischer Richtung teilen wird; jedenfalls habe ich in meiner langjährigen, an vielen hundert Schülern erprobten Praxis genau die gegenteiligen Erfahrungen gemacht und entsprechend den ersten Band der Violinschule Joachim-Moser unter Anlehnung an das deutsche Volkslied so aufgebaut, daß spieltechnische und musikalische Förderung stets engstens Hand in Hand gehen.

Merkwürdig berührt überdies der Umstand, daß von der Hoya zwar auf Seite 28 die Folgerungen, welche der Engländer Ward Jackson in seinem 1866 erschienenen Buch „Finger- und Handgelenksgymnastik" zieht, teilweise unbedingt ablehnt, jedoch auf Seite 7 ausführt: „. . . Es ist allerdings notwendig geworden, in mancher Beziehung von dem bisher gebräuchlichen Wege der Elementarschulung ganz abzuweichen; so z. B. wird die Vorschulung bzw. die präliminare Anbahnung der technischen Betätigung nicht sogleich am Instrumente, sondern mittels Freiübungen der Hand, Finger und des Armes vorgenommen. (Unter späterer Anwendung einiger mechanischer Hilfsmittel.) Ich habe mich dabei im Prinzip den Befürwortern der gymnastischen Vorschulung angeschlossen. Allerdings nur insoweit, als es sich darum handelt, den Anfänger von den vielen, die zweckmäßige Anbahnung des motorischen Apparates gefährdenden Anforderungen, welche die Elementarstudien am Instrument mit sich bringen, zu befreien. Hinsichtlich der Aufstellung der Grundprinzipien wurde es indes notwendig, noch weiter zu gehen. Um die Schulung des Apparats zweckmäßig einzuleiten, d. h. die Anpassung der anzuwendenden Schulungsmittel der Individualität des Anfängers entsprechend vornehmen zu können, war es zunächst unerläßlich, festzustellen, welchen Einfluß die alltäglich verrichteten manuellen Betätigungen auf den motorischen Apparat zu nehmen imstande sind. Hierdurch ermöglicht sich erst ein ungefähres Urteil über den Zustand, in welchem sich der Apparat zur Zeit des Studienbeginns befindet . . ."

Ich bin nun freilich der Ansicht und habe sie im Einverständnis mit unseren größten Meistern und Lehrern — Joachim, Dont, Wieniawski, Sarasate usw. — zeitlebens in Wort und Schrift vertreten, daß das Geigenstudium unter allen Umständen am Instrument selbst einzusetzen habe, und zwar bei völliger Aus-

schaltung jedweden Hilfsapparates, er heiße wie er wolle! Dagegen wird nicht das geringste gegen Freiübungen, Massage und ähnliche Maßnahmen zu sagen sein, die der allgemeinen Kräftigung der Muskeln und Sehnen dienen, oder gegen den Gebrauch von nervenstärkenden Essenzen und entsprechend wirkenden Bädern.

So ablehnend ich vielen physiologischen Anschauungen von der Hoyas gegenüberstehe, so anerkennend kann ich mich über die Mehrzahl der praktischen Übungen äußern, welche die zweite Abteilung des zweiten Teiles seiner „Grundlagen", sowie deren Anhang „Tonleiter-, Akkord- und Intervallstudien" aufweist. Sie sind ganz dazu angetan, den Schüler in jeder Hinsicht technisch zu fördern, namentlich aber die Funktionen seiner Linken auf dem Griffbrett und das „Fingergedächtnis" auf eine zuverlässige Basis zu stellen. Wärmstens empfohlen sei auch des Verfassers „Studienbrevier"; regt es doch den ausübenden Künstler zum Nachdenken über allerlei geistige und mechanische Probleme an, denen er in der Regel scheu aus dem Wege zu gehen pflegt.

Beschränkt sich von der Hoya in seinem erstgenannten Werk bloß auf die Elemente des Violinspiels, so hat es Dr. S. Mittelmann in der „Meistertechnik" („Neue Methode auf anatomisch-physiologischer Grundlage") ausgesprochenermaßen auf die höhere Virtuosität abgesehen. Noch ausführlicher als Steinhausen die Bewegungsgesetze des rechten Armes untersucht, behandelt er die der linken Hand, wiewohl er sich auch mit dem Bogen abgibt und in mehreren Illustrationen die Stellungen des streichenden Armes am Frosch und an der Spitze veranschaulicht. Während ich nun den Bildern Nr. 2—6 ohne weiteres zustimme, vermag ich das bei dem ersten, welches die „Haltung am Frosch" darstellt, deshalb nicht zu tun, weil in ihm das Handgelenk zu hoch steht und der Geige, bzw. dem Gesicht des Spielenden so stark zugewandt ist, daß auf diese Weise ein geschmeidiger Strichwechsel nur sehr schwer zu erzielen sein dürfte. Es verdient jedoch hervorgehoben zu werden, daß, wie die nachstehenden Sätze beweisen, der Physiologe Mittelmann im Gegensatz zu dem Physiologen Steinhausen der Pflege des Handgelenks auf das eindringlichste das Wort redet. „Die Ausbildung der rechten Hand stellt an den Lernenden ebenso hohe, ja sogar noch höhere Anforderungen als dies bei der linken Hand der Fall ist; hängt doch die Tongestaltung wesentlich von der Ausbildung der rechten Hand ab! Aber gerade wegen der Wichtigkeit dieser Übungen geht es hier ohne Übertreibungen nicht ab. Tausende von Beispielen werden herangezogen[1]), so daß der Lernende an der Aufbringung der nötigen Geduld allein verzweifeln könnte. In bezug auf Wert der Stricharten gilt, was ich schon bei den Fingerübungen gesagt habe: nicht auf Zahl und Umfang kommt es an, sondern in erster Linie auf Zweckmäßigkeit . . .

[1]) Mittelmann hat dabei offenbar O. Ševčiks „4000 Bogenübungen" im Sinne.

Was nützt es, zahllose Stricharten zu üben, wenn Bogenführung und Lagenverhältnis zwischen Geige und Bogen falsch sind! . . . Damit jener Grad der Leichtigkeit bei der Bogenführung erlangt wird, welcher zur Ausführung der feinsten Arbeit auf der Geige erforderlich ist, muß in erster Linie das Handgelenk die sorgfältigste Ausbildung erfahren . . . Nur bei lockerem Handgelenk können die Muskeln auf die Beweglichkeit desselben den richtigen Einfluß nehmen, da durch Anspannung der Muskeln, womit auch eine Spannung des bindegewebigen Bandapparates verbunden ist, Steifigkeit dieses Gelenkes bedingt ist . . ."

In einem „Die Griffsicherheit auf der Violine" benannten Sonderheft („Methode und Übungsmaterial zur Verhütung und Behandlung des Violinspielerkrampfes") beschäftigt sich Mittelmann auf das eingehendste auch mit Maßnahmen, welche die Streckfähigkeit der linken Hand fördern sollen. Er schneidet damit als „Neurologe" eines der wichtigsten, zugleich aber auch am heißesten umstrittenen Kapitel der gesamten Geigentechnik an. Denn zweifellos ist für jeden Violinisten, der höhere Virtuosität anstrebt, eine spannfähige Hand „ein Ziel, aufs innigste zu wünschen". Ist er ohne diese doch weder imstande, manche Doppelgriffe auszuführen, noch viele knifflige Passagen zu meistern. Indessen vertritt ein erheblicher Teil gerade der besten Pädagogen den aus der Erfahrung gewonnenen Standpunkt, daß sich überall da, wo nicht schon von Haus aus lockere Gelenke, geschmeidige, leicht dehnbare Sehnenbänder usw. vorhanden sind, auch mit den raffiniertesten Exerzitien nur sehr bescheidene Resultate erzielen lassen, jedenfalls keine solchen, die den dazu benötigten Aufwand an Zeit und Mühe rechtfertigen[1]). Über die Gefahren, welche dabei auch noch in Betracht kommen, ist sich niemand mehr im Klaren als Dr. Mittelmann selber, der in der Einleitung zur „Griffsicherheit" u. a. sagt: „Ist nun der Spieler, der in dieser (von Mittelmann gerügten) Art sein Studium zu betreiben gezwungen ist, weil es die Methode verlangt, nach welcher er arbeitet, mit widerstandsfähigen Nerven und manueller Geschicklichkeit ausgestattet, wird er auch auf diesem Wege zu Technik gelangen, ohne zu erkranken, wie ja die Erfahrung lehrt. In solchen Fällen genügen die durch die Tageseinteilung gegebenen kurzen Arbeitspausen zur Restitution der Nerven. Der Spieler aber, der über ein weniger widerstandsfähiges Nervensystem verfügt, muß die Folgen seines naturwidrigen Studiums über kurz oder lang schwer büßen . . ."

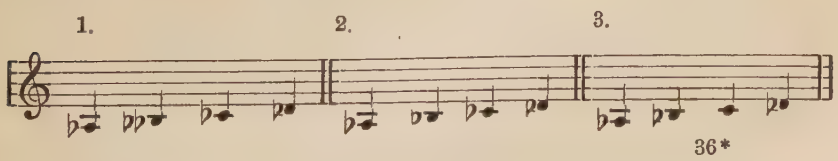
Ängstlich besorgten Gemütern, die nicht von der Natur mit vorgenannten Anlagen ausgerüstet sind, sei jedoch zum Troste ge-

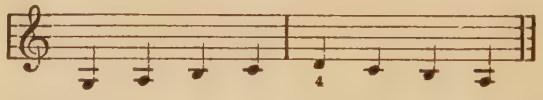
[1]) H. von Bülow, der ebenfalls unter wenig streckfähigen Händen litt und bei seiner Intelligenz gewiß alles getan hat, um für Besserung zu sorgen, wußte sich schließlich nicht anders zu helfen als daß er sich manche Akkorde „für seine Handschuhnummer zurechtlegte". In seinem Galgenhumor tröstete er sich über diese Notwendigkeit mit den Worten: „Die dümmsten Bauern haben eben zuweilen die größten Kartoffeln!"

sagt, daß man auch ohne besondere Streckfähigkeiten ein großer Künstler werden kann. Wenigstens hätten Joachim, Sarasate und andere bedeutende Violinspieler zeitlebens einen erheblichen Teil der von Mittelmann vorgeschlagenen Übungen nicht zu greifen vermocht: die Anforderungen in den Kaprizen von Rovelli und Gaviniés stellten so ziemlich die äußersten Grenzen ihrer Spannungsmöglichkeiten dar. Nicht unerwähnt sei aber, daß dafür eine große Menge der sowohl in der „Meistertechnik" wie in der „Griffsicherheit" vorkommenden Übungen bei fleißigen und intelligenten Schülern gewiß sehr erfreuliche Erfolge zeitigen werden.

Im Anschluß an die vorstehend besprochenen Arbeiten, die unseren Gegenstand hauptsächlich von der anatomischen, physiologischen oder mathematisch-physikalischen Seite betrachten, sei auch noch eines kürzlich erschienenen Buches gedacht, dessen Inhalt nahezu ausschließlich auf die praktischen Erfahrungen eines ausübenden Künstlers zurückzuführen ist, der aber zugleich über eine scharfe Beobachtungsgabe verfügt. Es rührt von Karl Klingler her und ist „Über die Grundlagen des Violinspiels" betitelt. Um es gleich vorweg zu sagen: wäre das Werkchen übersichtlicher angeordnet und in einer etwas weniger schwerflüssigen Sprache geschrieben — es kommt sogar öfters zu Unklarkeiten in der Darstellung, die leicht zu vermeiden gewesen wären —, die Geiger könnten sich gar kein besseres Vademecum wünschen als das, welches ihnen der ausgezeichnete Quartettspieler hier bietet. Denn trotz der genannten Schönheitsfehler und einiger kritischer Bemerkungen, die ich daran zu knüpfen habe, gibt sich das Ganze als eine so erfreuliche Leistung, daß man dem Autor dafür nur dankbar die Hand drücken kann. Freilich, bestehen bleibt unter allen Umständen, was er in seinem Vorwort selber sagt, daß nämlich „der Anfang schon nahezu die Bekanntschaft mit dem Buch zur Voraussetzung hat. So wird manches erst im Laufe der Abhandlung seine Erklärung finden und nur derjenige den wahren Vorteil aus dieser Arbeit ziehen, der es sich angelegen sein läßt, das Buch wiederholt zu lesen ..."

Zu meiner nicht geringen Verwunderung und im Gegensatz zu dem wohl größten Teil der heutigen Pädagogen geht Klingler, die linke Hand betreffend, von der sogenannten Sattellage als Grundstellung aus. Diese aber würde bei der von ihm vorgesehenen Griffordnung — zuerst phrygisches, dann weiches und zuletzt hartes Tetrachord — auf die G-Saite übertragen, nachstehendes Notenbild liefern:



Dieser Auffassung vermag ich mich, zumal im Hinblick auf den Anfangsunterricht, beim besten Willen nicht anzuschließen, und wahrscheinlich würde ihr Joachim ebenfalls die Zustimmung versagt haben. Kam doch auch für ihn seit dem Vorgange de Bériots (in seiner Violinschule) aus musikalischen und geigentechnischen Gründen nur noch der zum Pentachord erweiterte Durvierling als Normal- oder Ausgangsstellung in Betracht; also

Etwas anderes ist es, wenn es sich um Tonarten handelt, die vermöge ihrer Vorzeichnungen die Sattellage schon von vornherein zur Notwendigkeit machen; diese kommen aber für Anfänger zunächst ja gar nicht in Frage.

Wenig Glück dürfte Klingler auch mit seinem Vorschlag haben, die bisherige, in allen Ländern eingeführte Kennzeichnung der verschiedenen Positionen als halbe, erste, zweite, dritte Lage usw. in Zukunft je nach dem Intervall zu benennen, in welchem der Zeigefinger — von der leeren Saite ab gerechnet — eingesetzt wird, also „kleine Sekundlage oder kurz Sattellage, große Sekundlage, kleine bzw. große Terzlage" usw. Er ist überdies nicht neu; denn schon vor etwa 200 Jahren hat Carlo Tessarini Ähnliches versucht, ohne damit durchzudringen, und die bisherige Bezeichnungsweise hat sich ja allgemein bewährt.

Ganz vortrefflich sind dagegen die Winke, welche Klingler (S. 19ff.) dem Ausübenden gegen das Liegenlassen der Finger auf den Saiten erteilt[1]). Freilich gibt es unzählige Fälle, in denen das Liegenlassen nicht nur zur Sicherheit der Intonation nötig ist, sondern auch den glatten technischen Ablauf eines Vorganges fördert; zweitens spielt hierbei die individuelle Anlage — vor allem die Kraft und Geschmeidigkeit der Hand des Betreffenden — eine ausschlaggebende Rolle. Unbedingt gut zu heißen ist Klinglers Rat überall da, wo das Aufheben unbeschäftigter Finger dazu beiträgt, die Tongebung ausdrucksvoller zu gestalten; so namentlich beim Vibrato, welches um so besser wird, an je weniger Punkten die Hand den Geigenkörper berührt. Über die mißbräuchliche Anwendung dieser geigerischen Modekrankheit unserer Zeit — es sind unlängst sogar ganze Bücher darüber veröffentlicht worden, die ihren chronischen Gebrauch predigen — heißt es auf Seite 19 höchst lobenswert: „Niemals dürfen die Schwankungen der Tonhöhe so groß werden, daß sie die eigentliche

[1]) Vgl. schon oben S. 288 den Bericht eines Ungenannten über Lolli (1799).

Tonhöhe nicht mehr klar erkennen lassen oder gar einer Trillerwirkung gleichkommen, wie es in unseren Tagen leider selbst von berühmten Geigern besonders in höheren Lagen als eine weitverbreitete Unsitte zu allgemeiner Geschmackverbildung nur zu oft zu hören ist. Niemals darf die Vibratobewegung so langsam ausgeführt werden, daß die einzelnen Schwankungen der Tonhöhe dem Hörer wahrnehmbar werden. Es versteht sich von selbst, daß das Vibrato als Ausdrucksmittel sich dem jeweiligen Charakter (der betreffenden Komposition) in reichen Abstufungen von der leisesten Zartheit bis zur größten Heftigkeit anzupassen hat."

Dieselbe Anerkennung, die ich im vorausgegangenen Kapitel Klinglers praktischer Bogenführung als formender und gestaltender Kraft bei der Wiedergabe klassischer Musik gezollt habe, kann ich auch dem Theoretiker nicht versagen. Stehe ich doch nicht an, den zweiten Teil seines Büchleins, der von den Funktionen des rechten Armes beim Violinspiel handelt, das beste zu nennen, was über diesen Gegenstand geschrieben worden ist. Die nachstehenden Sätze, welche der Einleitung „Über die Bogenführung" entnommen sind, sprechen für sich selbst. „Hat man erst erkannt, daß die Tonbildung, Klangfarbe und Klangstärke, die Ausdrucksmöglichkeit wie die charakterisierende Spielweise, der lebendige Rhythmus, das weite Gebiet der Stricharten, die nicht dem Zufall oder der Willkür, sondern der Kunst großer Geiger oder der harten, nach bester Ausdrucksmöglichkeit ringenden Arbeit des schaffenden Genius zu danken sind, daß all diese Dinge von einer vollendeten Bogenführung abhängen, dann wird man auch dem rechten Arm die ihm gebührende fortgesetzte, sorgfältigste Pflege zukommen lassen.

„Die Schwierigkeit besteht darin, den Bogen fest und sicher in der Hand zu haben, und dennoch die gesamten Muskeln des Armes für dessen vielseitige Aufgaben geschmeidig und locker zu erhalten. Wie Joachim im Unterricht unzählige Male die Aufgabe der Hand und des Armes kennzeichnete: ‚Finger fest, Handgelenk lose!' — wobei ‚Handgelenk' als ein Sammelbegriff verstanden werden muß und zwar für die gesamte Tätigkeit des Armes, dessen dem Willen hemmungslos zu Gebote stehender Bewegungsmechanismus in einem geschmeidigen Handgelenk seinen sichtbarsten Ausdruck findet. Ober- und Unterarm führen den Bogen und vermitteln über ein loses, geschmeidiges Handgelenk ihren Willen durch Hand und Finger auf den Bogen, der von den Fingern lediglich sicher und fest gehalten werden muß. Dem führenden Arm folgen also Hand und Finger (von größter Wichtigkeit beim Bogenwechsel!), wie ähnlich beim Schwingen einer Flagge das Fahnentuch der Fahnenstange folgt, die Fahne noch in der ersten Richtung fliegt, während die Stange schon zurückschwingt."

In diesem Zusammenhang darf ich vielleicht auch auf meine kürzlich bei Breitkopf & Härtel erschienenen zwei Bändchen „Methodik des Violinspiels" hinweisen.

Wir sind am Ende unserer Darstellung angelangt und wollen in einigen rückschauenden Sätzen nur noch kurz zusammenfassen, was wir auf der Fahrt durch die Jahrhunderte und durch fast aller Herren Länder in betreff unseres Instrumentes gesehen und gehört haben. Ursprünglich dazu bestimmt, die hohen Sopranlagen beim Chorgesang zu stützen oder den Klang des stillen Zinkens zu verstärken, hat es sich nach der Befreiung aus dieser Abhängigkeit binnen Kurzem eine Stellung zu erringen gewußt, die zwar manchmal angefochten, aber doch niemals ernstlich erschüttert worden ist. Und das merkwürdigste: sein Bau, sowie die Form und Anordnung seiner Bestandteile haben sich von Anfang an als so zweckmäßig erwiesen, daß es bis auf den heutigen Tag keiner einzigen grundlegenden Veränderung unterworfen zu werden brauchte. Immer noch gilt, was einst Franz Grillparzer von der Violine sang:

„Vier arme Saiten — es klingt wie ein Scherz —
Für alle Wunder des Schalles?
Hat doch der Mensch nur ein einziges Herz
Und reicht doch hin für alles."

Freilich bedurfte es des Ingeniums einer Menge von findigen Köpfen — und unter ihnen war François Tourte gewiß nicht der unbedeutendste —, ehe „alle Wunder des Schalles" in dem Sinne zur Wirklichkeit werden konnten, wie sie dem österreichischen Dichter zeitlebens in der Erinnerung fortklangen, der nicht nur mit Beethoven und Schubert bekannt und befreundet gewesen ist, sondern auch Clement, Spohr und Paganini gehört hat, als sie noch auf dem Zenith ihrer Kunstübung standen.

Wir haben gesehen, wie sich durch die Einflüsse des Tanzes und Volksliedes aus dem anfänglich verhältnismäßig objektiven Tonspiel auf der Geige allmählig ein immer subjektiveres entwickelte und haben in Tartini den ersten großen Vertreter einer Richtung kennen gelernt, die zwar vielfach die „empfindsame" genannt wird, aber doch auch schon die Romantik als solche — man denke bloß an den „Teufelstriller" — auf voller Höhe zeigt. Gleichzeitig schuf Bach in Köthen das polyphone Meisterwerk für unser Instrument, seine Sonaten und Partiten *senza Basso*. Sie mußten aber schon deshalb ohne sonderliche Nachwirkung bleiben, weil sie an die hundert Jahre lang bloß in Abschriften herumgingen, also keine große Verbreitung fanden; ein Schicksal, das sie mit so vielen anderen Marksteinen der Geigenliteratur zu teilen hatten. Dann aber begannen die Quellen von allen Seiten zu rieseln, um schließlich in Wien zusammenzufließen, wo die Kammermusik zu höchster Entfaltung gelangte und Beethoven uns mit seinem

Violinkonzert beschenkte Nach dem Heimgang dieses Großen übernahmen die Norddeutschen Mendelssohn, Schumann und Brahms die Führung, Max Bruchs nicht zu vergessen, dem die Violinspieler zu ganz besonderem Dank verpflichtet sind. Das spezifische Geigerkonzert wieder fand in dem „Dreigestirn Viotti Kreutzer-Rode" und in L. Spohr seine bedeutendsten klassischen, in Paganini, Ernst, Vieuxtemps und Wieniawski seine virtuosesten Vertreter, während Joachim zwischen beiden Kategorien zwar ungefähr in der Mitte steht, aber doch mit einer ausgesprochenen Hinneigung zu den Romantikern; einer deutlicheren jedenfalls als sein Freund Ernst, der ganz in gleichem Sinne einem „vermischten Geschmack in der Musik" huldigte, wie hundert Jahre vor ihm der Flötenmeister Friedrichs des Großen. –

Es wird dem Leser nicht entgangen sein, daß sich mit der Wende zum 19. Jahrhundert der Stil unserer Darstellung merklich geändert hat. Waren wir für das siebzehnte darauf angewiesen, die geschichtliche Entwicklung der Violintechnik fast ausschließlich aus den uns überkommenen tonsetzerischen Denkmälern, oft nicht ohne Mühe und mit vorsichtigen Einschränkungen, zu rekonstruieren, so konnte diese Methode immerhin insofern als zuverlässig gelten, weil damals ja in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle Geigenkomponist und Ausführender eine Personalunion darstellten. Während des 18. Jahrhunderts traten neben eigenartigen „Selbstporträts in Noten" immer zahlreichere Zeugnisse sachverständiger Beurteiler, unter denen Burney, Schubart und Reichardt die erste Stelle einnehmen, hinzu, so daß wir uns über diesen Zeitraum für besonders gut unterrichtet halten dürfen. Ganz anders mit dem Beginn der romantischen Epoche. Daß jetzt an die Stelle bloßer Spielkunst die Forderung nach dem Erlebniskunstwerk mehr und mehr in den Vordergrund tritt, hatte in weitem Umfang das Aussterben des selbstkomponierenden Virtuosen zur Folge. Das Verblüffen mit Schwierigkeiten als Selbstzweck wurde – innerhalb gewisser Grenzen mit Recht – als Kunstleistung minderen Ranges betrachtet; und wenn auch neben und nach Paganini immer noch Podiumsblender auftraten, die durch manuelle Geschicklichkeit entzückten und selbst ernsthafte Musiker zu fesseln verstanden, so war doch im wesentlichen bereits eine so reiche, technisch anspruchsvolle Vortragsliteratur dieser Art vorhanden, daß kein großer Bedarf an ähnlichen Erzeugnissen mehr vorlag. Man vermochte sich durch unermüdliches Ringen um die Ausführung der klassischen Gipfelleistungen auf diesem Gebiet hinlänglich zu beschäftigen.

Die neue, romantische Auffassung der Tonkunst als Trägerin seelischer Werte, einmaliger genialer Intuition von oben her, stellte den im Konzertsaal auftretenden Geiger vor ganz anders geartete Aufgaben: es wurde von ihm feinsinnige Einfühlung

in die schöpferischen Gesichte anderer Individualitäten, geistvolle Ausdeutung des oft nur recht skizzenhaften Notenbildes unserer Klassiker verlangt — man forderte jene sozusagen triebhaft unfehlbare Darstellungsgabe, die auf den höchsten Stufen selbst die Produktion geringeren Grades an wirklicher Schöpferkraft zu übertreffen weiß. Hatte ein hervorragender Geiger bis dahin hauptsächlich nur Arbeiten aus eigener Feder oder solche seiner Generation (oft auch in ziemlich enger örtlicher und damit stilistischer Begrenzung) wiederzugeben und sein Repertoire höchstens noch auf die Werke seines persönlichen Lehrers auszudehnen gehabt, wofür ihm meist sogar der Autor selbst durch genaue Anweisungen zu getreuer Verdolmetschung den Schlüssel in die Hand gegeben hatte, so eröffnete sich ihm plötzlich — zumal im Zeitalter der großen Musikrenaissance, der Bach- und Händelbewegung — ein Horizont von beinahe drei Jahrhunderten, und an die Stelle bisheriger Naivität trat die Forderung nach Stilgefühl.

Natürlich läßt sich dieses nicht immer bloß aus gesundem Instinkt und ahnungsvoller Treffsicherheit herleiten, sondern ist letzten Endes auch das Ergebnis historischen Wissens und allgemeiner Bildung. So tritt infolge der neu gestellten Probleme ein bis dahin unbekannter Typus von ausübenden Künstlern in die Erscheinung: der sich der Tradition und Kultur bewußte Geiger. Gewiß braucht er kein Gelehrter zu sein, der nur indirekte, durch den Verstand beschwerte und abgekühlte Beziehungen zur Praxis hätte, aber ein Vollmensch ist erforderlich, der bei allem heißen Temperament und unmittelbaren Empfinden aus innerstem Drang Ausschau hält über den gesamten Bereich der eigenen und sogar noch der Nachbarkünste, der die Harmonik wie den Kontrapunkt, die Grundlagen des Klavierspiels wie die Hauptzüge der Formenlehre inne hat, die Musikgeschichte nach ihren wichtigsten ausnutzbaren Forderungen für die Ausführungspraxis und Ornamentik befragt und die Biographien unserer großen Tonmeister wie auch andere gute Bücher, zumal Dichtwerke, liest und kennt. Möge unsere heranwachsende Geigerjugend über bloßem Fingerdrill dieses Ideal niemals vergessen.

Unstreitig hat solch plötzlich nötig gewordenes Mehr an geistiger Reichweite, das seit der Romantik als unweigerliche Forderung an den bedeutenden Violinisten herantritt, das Ende des selbstkomponierenden Virtuosen noch von einer andern Seite her beschleunigen helfen: die Beschäftigung mit den Geigenwerken so vieler Größen aus älterer und neuerer Zeit brachte es mit sich, daß die Unbefangenheit des eigenen Schaffens vielfach behindert und die Eigenproduktion seelisch erschwert wurde. Gleichzeitig wuchsen aber auch die Ansprüche des Publikums an die Qualitäten einer Komposition — man denke bloß an die immer komplizierter werdende Harmonik und die stets kunstvollere Instrumentierung — wie an die Vielseitigkeit des geige-

rischen Könnens in dem Grade, daß es dem Ausübenden des 19. Jahrhunderts immer schwieriger gemacht wurde, zween Herrn zu dienen, ohne daß eine der beiden Fähigkeiten darüber zu kurz kam, und wir haben im Vorausgegangenen mehrere Fälle beobachten können, wo solche Doppelstellung sich schließlich nach der einen oder der andern Richtung hat entscheiden müssen, um aus dem Verzicht wenigstens volle Stärke für ein Feld zu retten.

Infolgedessen ist das geigerische „Selbstporträt“ bei den letzten drei Generationen als zuverläßlichste Quelle für die Geschichte unseres Instruments so erheblich zurückgetreten, daß ich immer weniger Notenbeispiele zu geben brauchte. Dazu kommt, daß seit dem Auftreten Paganinis rein technisch so gut wie gar keine neuen „Erfindungen“ mehr für den Bogen und auf dem Griffbrett gemacht worden sind und die betreffende musikalische Literatur den Lesern weit leichter zugänglich ist als die oft aus höchst seltenen Drucken oder Handschriften gezogenen Beispiele unserer früheren Kapitel. Aber an die Stelle des Notenbildes, aus dem auf Umwegen Rückschlüsse auf die geigerische Physiognomie des Ausführenden gezogen werden konnten, trat als ungleich ergiebigere und lebendigere Quelle der persönliche Erinnerungseindruck des Verfassers oder doch die mündliche Überlieferung seitens sachkundiger Ohrenzeugen, um etwa als Fortsetzerin der vielfach herangezogenen Denkwürdigkeiten L. Spohrs die Bilder der jüngsten Vergangenheit mit Zuverlässigkeit zu ergänzen. Wenn dabei oft nicht viel mehr als das ermüdende Einerlei von Lebensläufen ehedem berühmter Virtuosen, Konzertmeister und Kammermusikspieler herauskam, so darf das nicht als Mangel in dem Sinne aufgefaßt werden, als hätten mir etwa Kraft und Lust zu bunterer Ausfüllung des Rahmens gefehlt —, sondern weil ich darin wirklich ein treues kulturgeschichtliches Abbild der veränderten Lage sehe: die Ausbreitung hochwertiger Musikzivilisation ist zumal in Mitteleuropa von Jahr zu Jahr gewachsen, der Bedarf an mittlerer Tüchtigkeit hat ständig zugenommen, und der Sinn für das Außerordentliche ist in gleichem Maß einer gewissen Nüchternheit des Betriebes gewichen. Konnten sich etwa in der Biedermeierzeit noch hervorragende Männer in reiferen Jahren bis zu besinnungslosem Taumel, bis zu stammelnden Versen für einen Virtuosen des Griffbretts entflammen, so ist diese Fähigkeit des „Außersichgeratens“, je näher wir der Gegenwart kommen, mehr und mehr auf die Backfische beiderlei Geschlechts zurückgegangen. Jener Paganini, der vor dem Konzert selbst noch an der Kasse saß und dann, während den Zuhörern in abergläubischem Schauer der Atem stockte, auf dem Podium mit einem Scherchen die drei höheren Saiten abschnitt, um nur noch „sul G“ wie aus dem Herzen einer angeblich von ihm ermordeten Geliebten blutige Tränen zu ziehen, war der Inbegriff jener alten Zeit.

Die heutige steht dafür unter dem Zeichen der industriellen Ausnutzung, wo der Geiger mit Agenten, Reklame- und Propagandachefs arbeitet, wo Telegraph, Ozeandampfer, ja gelegentlich Luftschiff und Flugzeug herhalten müssen, um ihn von einem Punkt des Erdballs in atemraubender Rastlosigkeit an den andern zu zaubern. Auch sucht er den Rekord nicht mehr in Campanella-Spielereien, sondern führt in einem Winter am gleichen Ort sämtliche Kammermusikwerke von Beethoven oder Brahms auf, trumpft mit historischen Violinkonzertzyklen oder fühlt alle Mitbewerber hinter sich zurückbleiben, wenn er für die Viertelton-quartette jüngster Experimentatoren mit seinem Namen und Können eintritt. Man sieht, die Szene hat gründlich gewechselt und mit ihr in selbstverständlicher Anpassung an den Bedarf der Künstlertyp, der obendrein dem Allgemeingeschmack entsprechend sich heute nur noch selten bohèmehaft und extravagant gebärdet, sondern meist vornehme Bürgerlichkeit, gediegen elegante Unauffälligkeit betont.

So ist der moderne Geiger in ein ganz neues, geschichtlich höchst bemerkenswertes Wechselverhältnis zum hauptamtlichen Tonsetzer getreten, der fast immer von anderen Instrumenten, vorzugsweise dem Klavier, herkommt oder überhaupt keine ausübende Spielpraxis für sich einzusetzen hat. War bisher die Schreibweise für Violinkonzerte fast ausschließlich von der wesensgemäßen, daher wirksamsten Behandlung der Geige ausgegangen, der sich die Eigenwilligkeit schöpferischer Phantasie nahezu unbedingt zu fügen hatte, so ist mit der Romantik das umgekehrte Verhältnis zur Herrschaft gelangt: Der Komponist diktiert aus freier, an kaum eine technische Rücksicht gebundener Eingebung sein Gesetz, und der Virtuose sucht Mittel und Wege, die gestellte Aufgabe mit den Möglichkeiten seines Instruments in Einklang zu bringen. In gewisser Hinsicht kann dieser Zustand nicht schlechthin getadelt werden; denn einmal wird den Geigern damit eine Literatur geboten, die nicht schon von vornherein an musikalischem Unwert krankt und so nicht *a limine* den Keim zu baldigem Untergang oder schnellem Veralten in sich trägt. Stellen doch die geistigen Qualitäten des Gesamtwerks sozusagen dessen primäre Eigenschaften dar. Man darf sogar sagen, daß sich gerade aus der Unvoreingenommenheit der schöpferischen Phantasie, die sich nicht gleich zu Beginn an die engen Geleise von immer nur vier Saiten und Fingern gebunden fühlte, manche Möglichkeiten ergaben, auf die Geiger von Haus aus wahrscheinlich nie gekommen wären. Dagegen ist umgekehrt zu beobachten, daß die Finger eines Violinautors ihm leicht immer wieder bestimmte Figurationstypen usw. in die Feder diktieren. Bisher sind ehrgeizige Interpreten den Ansprüchen ihrer Komponisten ja stets noch einigermaßen gerecht geworden; man kann selbst sagen, daß manche technischen Probleme, die in der ersten Generation nur wenige Spitzenreiter zu lösen vermochten, schon

von der nächsten mit einer gewissen Selbstverständlichkeit gemeistert wurden, so, als ob sie die dazu erforderlichen Fähigkeiten bereits mit der Muttermilch eingesogen hätten.

Beispielsweise hat ein Beethoven gelegentlich noch in der 8. Sinfonie witzige Bariolage-Effekte genau vorgezeichnet, womit er sich deutlich als von der Geigentechnik der Viotti – Kreutzer – Rode beeinflußt erweist; dann aber wieder rief er als Kammermusikschöpfer dem Schuppanzigh, der ihm die Unhandlichkeit gewisser Passagen vorhielt, die berühmt gewordenen groben Worte zu: „Glaubt Er, daß ich an Seine elende Fiedel denke, wenn der Geist zu mir spricht?“ Im Munde eines tonsetzerischen Genies ersten Ranges mochte dieser Ausspruch innerhalb gewisser Grenzen ja berechtigt sein — leider aber hat er nachmals bei weniger Berufenen mehr Unheil angerichtet als gemeinhin angenommen wird. Und damit kommen wir zur Schattenseite zahlreicher Kompositionen, die von des Geigens unkundigen Autoren herrühren. Denn fast immer hat ein unhandlicher, aus zu geringer Vertrautheit mit dem Wesen des Instruments verwachsener Satz die dem Schöpfer selbst höchst unerwünschte Beobachtung zur Folge, daß dergleichen wider seine Erwartung gar nicht klingt und wirkt. Das Hellmesbergersche Witzwort von dem „Konzert nicht für, sondern gegen die Violine“, das uns heute auf manches neuere Geigenkonzert noch weit besser zu passen scheint als auf das Brahmssche[1]), dem es ursprünglich gegolten hat, enthüllt mit bitterem Sarkasmus eine nur allzu tiefe Wahrheit. Tonsetzer, die dieser Frage in stolzem Herrschergefühl zu geringe Aufmerksamkeit schenken, brauchen sich füglich nicht zu wundern, wenn ihre Werke bei Geigern im allgemeinen nur wenig Gegenliebe finden und höchstens aus dem für den Autor nicht gerade sehr schmeichelhaften Grund einstudiert werden, „damit sie einem kein Konkurrent wegspielt“. Wird doch in unendlichen Fällen die glatte Verleugnung der besten Möglichkeiten des Instruments geradezu verlangt, und tut dann eine solche auf dem Klavier oder gar nur auf dem Papier ausgeklügelte Solostimme im Konzertsaal keine Wirkung, so wird das gern auch noch der „unzulänglichen Ausführung“ in die Schuhe geschoben.

Die Komposition von musikalisch gehaltvollen und zugleich für den Solisten „dankbaren“ Violinkonzerten hat zwar von jeher zu den schwierigsten Aufgaben der instrumentalen Tonsetzkunst gehört, ist aber nachgerade ein schier unlösbares Problem für unsere

[1]) Sehr lehrreich ist die Durchsicht der Urfassung des Konzerts (handschriftlicher Besitz von N. Simrock-Berlin) mit den Joachimschen Zusätzen und Einrichtungsvorschlägen. Brahms hätte gewiß besser getan, wenn er diesen in noch weit größerem Umfang als geschehen gefolgt wäre. (Vgl. auch den „Briefwechsel zwischen Brahms und Joachim“ vor allem aus dem Sommer 1878.)

heutigen Autoren geworden. Unter den Gründen, welche die ehedem so beliebt gewesene Gattung nun zu einem Schmerzenskind der Schaffenden gestempelt haben, steht das Überwiegen, um nicht zu sagen „Überwuchern" des symphonischen Elements im Orchester und der sich daraus ergebende Kampf mit den „vier armen Saiten" obenan. Ja, wenn es so weiter geht, ist sogar Gefahr im Verzug, daß der ursprüngliche Begriff „Konzert" als eines Wettstreites zwischen zwei gleichberechtigten Faktoren demnächst völlig inhaltlos geworden sein wird. Ist doch bei der oft höchst fragwürdigen Aufmachung und Behandlung des Prinzipalpartes der Solist in der Regel schon von vornherein zum Tode verurteilt, so daß wir günstigsten Falles nur noch symphonische Tonsätze mit obligater Violine zu hören bekommen, Aus der Sackgasse, in die man auf diese Weise geriet, führt nur ein Weg ins Freie: Einarbeitung in die Natur der Geige, vor allem in ihre Sangbarkeit (vgl. R. Wagners Schrift „Über das Dirigieren") und ins Strichartenwesen. Besonders der Mangel an weitbogigen Melodien zeigt dem sein Instrument liebenden Darsteller die Schwächen zumal neudeutscher Violinkonzerte verglichen mit der schönen Spannung des Bruchschen Melos, das stets klingt und wirkt.

Wesentliche Schuld an der Gefahr des Verfalles, die der Violintechnik droht, hat auch ihre unsachgemäße Behandlung in der Orchesterpraxis. Die unbestreitbare Tatsache, daß es z. B. in den Opernpartituren R. Wagners eine Menge von Violinpassagen gibt, die kein Geiger der Welt im vorgeschriebenen Zeitmaß wirklich sauber herauskriegt, von ihm auch gar nicht verlangt wird, daß er sie notengetreu bringt, weil sie oft nur mit einem annähernden Geräusch zur Ausfüllung des gesamten Klangbildes beitragen sollen, hat häufig zu einem „Huscheln" geführt, daß hier wie anderwärts den Keim der Auflösung in sich birgt und namentlich in vielen musikdramatischen und sinfonischen Werken R. Straußens zu einem geradezu demoralisierenden Ungefähr der Ausführung zwingt. Nur zu oft beobachtet man bei Geigern, die sich viel mit neuesten Kompositionen abgeben, daß an die Stelle geordneten Lagenspiels und sorgsamer Griffbrettkultur nur noch ein sich auf den Tastsinn und das Raumgefühl verlassendes Hin- und Herspringen der Linken tritt, und hinsichtlich der Stricharten wird eine so barbarische Vereinfachung der Technik Ereignis, daß man es angesichts derartiger Aufgaben fast bereut, sich eine anständige Bogenführung angeeignet zu haben.

Auf anderen Kunstgebieten gilt gottlob als selbstverständliche Voraussetzung der Grundsatz: „Entwickle deine Arbeit aus der Eigentümlichkeit des dir jeweils zur Verfügung stehenden Materials. Behandelst du Ton wie Granit, Marmor wie Lindenholz, so nennt man das Schund oder Kitsch." Möge man diesen Maßstab doch auch auf die Musik anwenden und das Gesetz zur Geltung bringen, daß eine Geige keine Ventiltrompete und kein Klavier,

sondern eben eine Geige ist —, wirklich schöpferische Phantasie müßte doch Mittel und Wege finden, gerade aus der eigensten Natur der Violine neue Anwendungsmöglichkeiten auf den inzwischen wieder stark veränderten Musikstil zu gewinnen.

Es war eine schöne Sitte unserer Ahnen, daß sie die Tonwerke, welche von ihnen „zum ersten Mahl ans Liecht gegeben“ wurden, mit Vor- oder Nachworten zu versehen pflegten, die in einem freundlichen Lebewohl an den Leser ausklangen. Da nun dies Buch voraussichtlich die letzte größere Arbeit sein wird, die ich der Öffentlichkeit übergebe, so drängt es mich, dem alten Brauch zu folgen und auch meinerseits den Ausübenden ein Abschiedswort zuzurufen. Trotz heißesten Bemühens fand ich kein besseres als es die Mahnung ist, welche Wagner am Schlusse seiner „Meistersinger“ Hans Sachsen in den Mund gelegt hat:

„Drum sag' ich euch:
ehrt eure deutschen Meister,
dann bannt ihr gute Geister!
Und gebt ihr ihrem Wirken Gunst,
zerging' in Dunst
das heil'ge röm'sche Reich,
uns bliebe gleich
die heil'ge deutsche Kunst!“

Die Stammbäume der wichtigsten Geigerschulen.

1. Alte Schulen von Hamburg, Lübeck usw.

Brade	Kramer	Sidon	Schnittelbach	Fr. v. Westhoff	Zuber	J. J. Walther
Schop			Strungk	P. v. Westhoff	Baltzar	

2. Alte Schule von Mantua: Monteverdi, Castello, Marini, Farina

3. Alte Wiener Schule: Bertali, N. Matteis jun., A. Ragazzi

H. Schmelzer

A. Schmelzer u. Biber

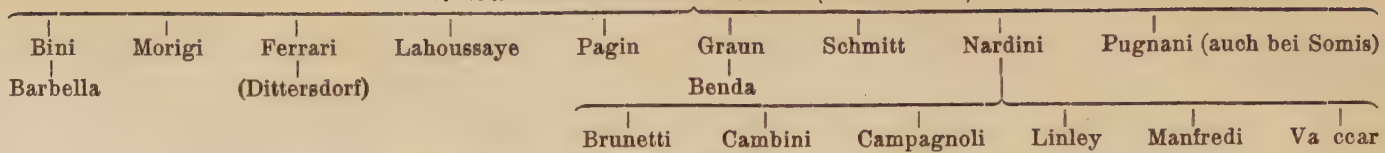
4. Römische Schule: A. Corelli (1653—1713).

Anet	Carbonelli	Pietro u. Prosp. Castrucci	Locatelli	Geminiani	Somis (auch bei Vivaldi)	Montanari (?)
Senallié				Dubourg		Pisendel

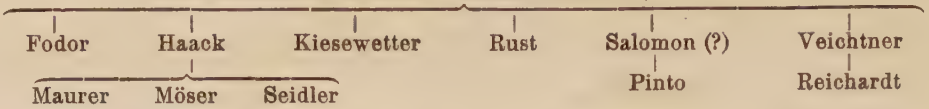
5. Piemontesische Schule: Somis-Turin (1676—1763).

Chabran	Fritz	Ghignone	Giardini	Leclair	Pugnani (auch bei Tartini)		
Vachon				Abbé Fils u. St. Georges	Polledro	Radicati	Viotti

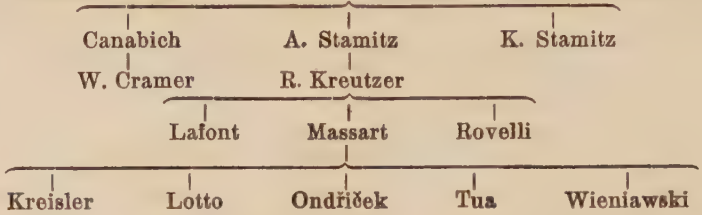
6. **Paduaner Schule**: Tartini (1692—1770).



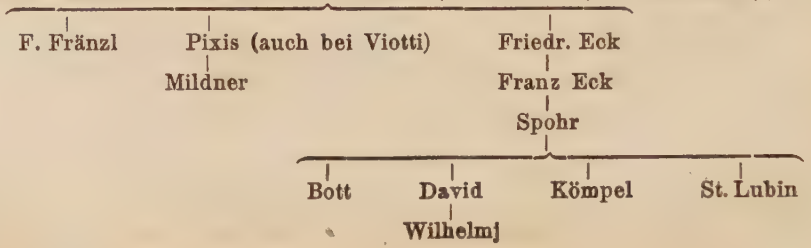
7. **Alte Berliner Schule**: Franz Benda (1709—1786).



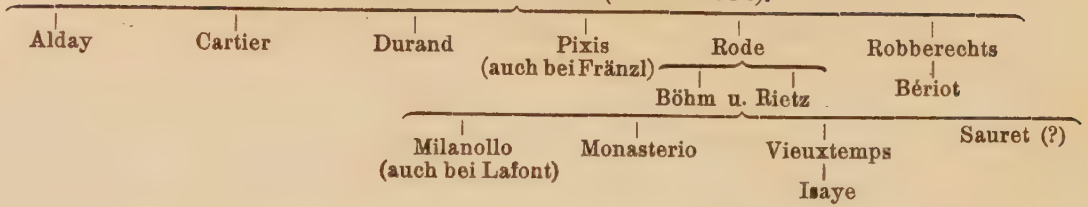
8. **Ältere Mannheimer Schule**: Joh. Stamitz (1717—1757.)



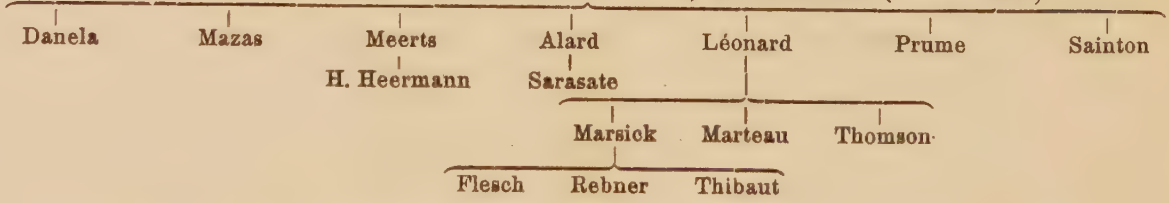
8a. **Jüngere Mannheimer Schule**: J. Fränzl (1736—1811) u. Danner (?).



9. Pariser Schule: Viotti (1753—1824).

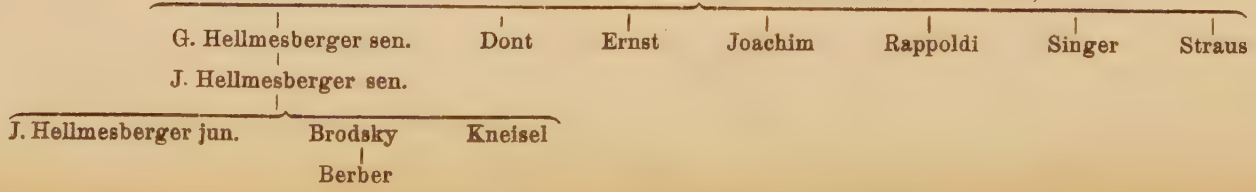


9a. Pariser Schule von Baillot (1771—1843) u. Habeneck (1781—1849).



10. Mittlere Wiener Schule: A. (1761—1819) und P. Wranitzki (1756—1808).

10a. Neuere Wiener Schule: Jos. Böhm (1795—1876).



11. Prager Schule: Mildner (1812—1865).

- Bennewitz
  - Ševčik
    - Kubelik
- Wirth
- Laub
  - Barcewicz
- Skalitzky
- Hřimaly
  - Petschnikoff u. Preß

12. Neue Berliner Schule: Jos. Joachim (1831—1907).

- Auer
  - Harrison u. Heifetz
- Petri
- Halir
- Heß
- Hubay
  - St. Geyer u. Vecsey
- Gregorowitsch
  - Hubermann
- Klingler
- Bram Eldering
  - Busch
- Soldat
- Wietrowetz

Keine Gruppen.

- Ant. Veracini
  - F. M. Veracini
- Gaviniés (1726—1800)
  - Capron
  - Le Duc u. Robineau
  - Imbault
- A. Lolli
  - Jarnowitsch
    - Bridgetower u. Clement
  - Woldemar
- Al. Rolla
  - Paganini
    - Sivori
  - Ant. Rolla
- L. Jansa
  - Norm. Neruda
- Kettenus
  - Jean Becker
- Heißler
  - Krežma
  - Rosé

Namenverzeichnis.

(gekürzt.)

A

Abaco, E. F. dall' 220
Abbé fils 374
Abel, Cl. H. 110
Abel, L. A. 328
Abel, K. F. 420
Adelburg, A. von 505
Agricola, A. 16, 18
Agricola, M. 3, 5, 20, **23**, **28**
Agus, G. 279
Ahle, J. R. 38
Ahna, H. de 506
Aichinger, G. 83
Alard, D. 42, 456
Alban, M. 44
Albergati, P. 73
Albrici, V. 67
Albicastro, H. 124
Albinoni, T. 64, 78
Alday, F. 402
Aldovrandini, G. 68, 217
Allegri, L. 60
Altmann, W. 259
Amati, Andr., Anton., H. u. N. 39, **40**
Ambreville, A. M. d' 70, 220
Amenda, K. 339, 502
Anet, B. 177
Antonii, G. B. u. P. 64
Arbós, E. F. 548
Arezzo, M. d' 12
Ariosti, A. 199
Armingaud 466
Arne, Dr. T. A. 414
Arrigoni, G. S. 61, 126
Aschenbrenner, C. H. 127
Aubert, J. u. L. 185, 187
Aubry, P. 8
Auer, L. von 544
Aufschnaiter, B. A. 121, 299
Aulin, Tor 444
Avison, Ch. 411

B

Babell, W. 414
Bach, E. 315
Bach, J. Chr. u. J. Fr. 314, 420
Bach, J. B., J. L. u. J. M. 298
Bach, J. S. 37, 64, **136**, 202, 237, 266, 274, 293, 297, **305**. 406, 538.
Bach, Ph. Em. 314, 420
Bach, W. Fr. 313
Baillot, P. F. 265, 389, **396**, 448
Balestrieri, T. 43
Baltazarini 148
Baltzar, Th. 67, 112, **191**
Banchieri, A. 47
Barbella, E. **239**, 280, 293, 410
Barcewicz, St. 494
Banister, J. 195/96
Bargaglia, Sc. 77
Bargheer, A. u. K. 490
Barlasco, B. 157
Barrière, E. B. J. 385
Barth, R. 544
Barthélemon, F. H. 417
Bassani, G. B. 66
Bassano, G. B. 45, 48, 49, 64
Bazzini, A. 436, 439, **519**
Beaulieu, L. de 150
Beck, J. G. 92
Beck, J. H. 115
Becker, D. 108
Becker, Hans und Hugo 521
Becker, Jean 522
Beckmann, G. 136
Beethoven, L. van 204, 222, 242, 340, 394, 449, 458, 466, 480, 489, 500, **507**, 510, 514, 571
Belleville 158
Benda, Fam. 324—328
Benda, Fr. 317, **320**, 416
Benevoli, O. 52
Bennatti, Dr. 429

Bennewitz, A. 472, 494
Berber, F. 518
Berbignant 14
Bergonzi, C. 42
Bériot, Ch. de 40, 404, 416, **451**, 455
Berlioz, H. 42, 431, 460
Bermudo, J. 22, 30
Bernardi, St. 52
Bertali, A. 61, 126
Bertheaume, J. 388
Berwald, J. F. 444
Besekirsky, B. W. (sen. u. jun.) 461
Bessaghi, M. A. 220
Beyschlag, A. 268
Biber, H. J. F. 56, **127**, 131
Bihary, J. 510
Billroth, Th. 552
Binchois 13
Bini, P. 269, 280
Birckenstock, J. A. 304
Bitti, M. 235/36
Blagrove, H. G. 442
Blainville, C. H. 254
Blanc, H. le 166
Blasius, M. F. 393
Bleyer, N. 59, 91, **92**
Boccaccio, G. 12
Boccherini, L. 275, **293**
Bodinus, J. A. u. S. 329
Böddecker, Ph. Fr. 113
Böhm, J. 513, **527**
Boëmus, J. 22
Bohrer, A. 469
Boismortier 378
Bononcini, G. B. u. G. M. 66
Bonporti, F. A. 214
Borghi, L. 247, 359
Boucher, A. J. 474
Brade, W. 59, **90**, 102, 190
Brahms, J. 265, 391/92, 433, 458, 530, 538, 541
Branche, Ch. A. 379
Brenet, M. 184, 284, 345
Brescianello, A. 218/19
Bridgetower, G. A. P. 394, **413**, 506
Briegel, W. K. 115
Broda, P. de 14
Brodsky, A. 517
Brossard, S. de 169
Bruch, M. 454, 456, 538
Bruhns, N. 112
Brun 43
Brunetti, G. 275
Bruni, A. B. 392
Brytton, J. 192, **196**
Buchner, Ph. A. 114
Bull, O. B. 445
Bülow, H. von 530, 533, 550
Buonamente, G. B. 60
Burmester, W. 550
Burney, Ch. 70, 190, 192, 230/31, 348, 379, 385, 409, 416
Buus, J. 20
Buxtehude, D. 112

C

Cabreira, G. de 10
Caldara, A. 74
Camargo, F. C. de 379
Cambert, R. 150, 162, 195
Cambini, G. G. 276
Campagnoli, B. 267, 276
Campioni, C. A. 413
Camilli, C. 45
Canale, F. 47
Cannabich, Chr. 283, 347
Cannabich, K. 348
Capet, L. 467
Cappa, G. 45
Capricornus, S. 113
Capron 382
Carbonelli, St. 413
Caroubel, F. 151
Cartier, J. B. 262, 265, 282, 381, **401**
Casper, F. 499, 549
Castello, D. **56**, 271
Castrucci, Brüder 412/13
Cattaneo, F. M. 285, 318
Caus, S. von 33
Cavazoni 20
Cazzati, M. 65
Celestino, E. 230
Celler, L. 147
Cellini, B. 35
Cerone, P. 33
Cerreto, Sc. 33
Chamborn, J. M. 184
Ch(i)abran, Fr. 375
Christine, Königin von Schweden **67**, 191, 444
Ciandelli, G. 431
Cima, A. u. G. P. 51
Clagg, J. 410
Clement, Fr. 226, **506**
Cochlaeus, J. 21
Colasse, P. 163
Colombe, St. 158, 165
Compère, L. 17
Constantin, L. 152/53
Coprario, J. 190
Corelli, A. 45, 64, 67, **69**, **81**, 111, 163, 200, 406
Corrette, M. 178, 185, 211, **332**
Cordier-Bocan 160
Cornelius, P. 530
Coßmann, B. 530
Coussemaker, E. de 8
Cramer, D. 99, 102
Cramer, W. 45, 351, **421**

Cramer, J. B. 290
Cröner, F. F. u. J. N. 353
Croix, de la 158
Csermák, A. 512
Czarth, G. 321
Czernohorsky, B. (Padre Boëmo) 250, 264
Czerwonky, R. 533
Czinka-Panna 512

D

Daman, W. 190
Dancla, Ch. 449
Dandrieu 175
Dangremont, M. 461
David, F. 130, 186, 264, 272, 439, **486**, 516
David, P. 260, 416, 488
Dauvergne, A. 378
Dechert, H. 531
Dedekind, Chr. K. 131
Deldevez, E. M. 460
Demantius, Chr. 84
Dénis 175
Diesener, G. 122
Distler, J. G. 502
Dittersdorf, C. von 282, 285, 289, **363**, 367
Dodd, J. 46
Dont, J. 520
Dowland, J. 89, 190
Dragonetti, D. 42, 388
Dubourg, M. 410
Düben, A. 67
Düben, G. 111, 123, 157, 444
Dürer, A. 17, 18
Dufay, G. 13, 16
Dumanoir, G. 123, 151, 152, 159
Dumont 176
Dunstable, J. 13
Dupont, H. B. 177
Dupont, J. 460
Duport, L. 295
Duport, P. 295, 376
Durand (Duranowski) A. F. 403
Durante, F. 238
Dussek, J. L. 290
Dutertre, E. 19, 84
Duval, F. 173
Dvořák, A. 538

E

Eberlin, D. 123
Ebner, W. 126
Eck, Franz 351, 478
Eck, Friedr. 348
Ecorcheville, J. 158
Ehlert, L. 486, 537
Eldering-Bram 546
Ellenberger, G. 42
Enderle, W. F. 334
Engelmann, G. 87
Erlebach, Ph. H. 118
Ernst, F. A. 479
Ernst, H. W. **428**, 435, 439, 489, **518**, 524, 533
Esser, M. 335
Evelyn, J. 189, 191, 197
Exaudet, J. 379
Exner, G. 42
Expert, H. 19

F

Falconiero, A. 61
Farina, C. 37, **95**, 130
Farinelli, J. B. 110
Farinelli, M. 195
Fasch, J. F. 332
Fedele (Treu), D. T. 207
Fedeli, G. 169, 208
Ferrabosco, A. 89, 161, 190
Ferrari, B. 61, 126
Ferrari, D. 270, 273, **280**, 364
Ferro, M. A. 126
Fesca, F. E. 468
Festa, G. M. 290
Festing, M. 411
Fétis, F. J. 1, 209, 376, 386/87, 397, 403, 430
Finger, G. 198, 343
Finck, H. 16
Fiorillo, F. 241, 484
Fiorillo, I. 241
Fischer, J. 121
Fisher, G. 554
Fisher, J. A. 414
Fitzner- u. Flonzaley-Quartett 522
Flesch, K. 42, 462
Fodor, J. 338
Fontana, G. B. 47, **59**
Förster, C. 107
Forster, G. 18
Foucart, 102, 155
Franck, M. 87
Fränzl, F. u. J. 348/49
Francoeur, F. u. L. 180, 184
Frescobaldi, G. 50, 60
Fritz, K. 244
Fritzsch, B. 87
Fröhlich, J. F. 443
Fulda, A. von 16
Füllsack 102, 443
Furchheim, J. W. 131
Fürstenau, M. 234, 316
Fux, J. J. 183, 362

G

Gabrieli, A. 49
Gabrieli, G. 36, 48, 51
Gabrielli, D. 73
Gade, N. W. 538
Gagliano, Familie 43
Galilei, V. 3
Gallus, G. 34
Ganassi, S. 20, 25/27
Garcin, J. A. 457
Garlandia, J. de 10
Gastoldi, G. 48
Gaviniés, P. 274, **381**, 434
Geminiani, Fr. 139, 233, 237, 282, **407**
Gentili, G. 209
Gerber, E. L. 209, 288, 396
Gerle, H. 3, **23**
Gerstenhans 16
Gervaise, Cl. 19, 84
Geyer, St. 547
Ghignone, G. P. 375
Ghro, J. 87
Giardini, F. de 415
Gibbons, O. 188/89
Gigli, G. B. 73
Giuliani, Fr. 279
Giornovichi, G. M. **288**, 434, 506
Glarean 29
Gluck, Ch. W. von 251, 283, 335, 364
Gobetti, Fr. 43
Gofriller, M. 43
Grabu, L. 195
Graff, J. u. F. H. 329
Grancino, P. 45
Grandi, O. M. 37, 50, **58**
Graun, C. H. 320/21
Graun, J. G. 314, **319**, 321
Gregori, G. L. 78
Gregorowitsch, Ch. 549
Grillet, L. 3
Grillparzer, F. 566
Grocheo, J. de 7/10
Grün, J. 518, 526
Guami, G. 47, 51
Guadagnini, G. B. u. L. 43
Guarneri, Familie 39, 43
Guastarobba, P. 276
Guénin, M. A. 397
Guerillot, H. 388
Guérin puiné 448
Guido, A. G. 171
Guillemain, G. 376, 378
Gyrowetz, A. 288

H

Haack, C. 339
Habeneck, F. A. 448
Händel, F. G. 72, 78, 185, 204, 302, **406**
Halir, C. 539, 547
Hall, M. 496
Halvorsen, L. 447
Hammerschmidt, A. 50, 56, 100
Hanslick, E. 366, 491, 501, 504, 513, 516
Harrison, M. 443
Hartmann, E. 443
Harzebski, A. 99
Hasse, J. A. 318
Haßler, H. L. 86, 87
Hauptmann, M. 529, 540
Hauser, M. 259, 474, 524
Hausmann, R. 531
Hausmann, V. 37, 83, 84, 87
Havemann, G. 553
Hawkins, J. 192
Haydn, J. 204, 290, 340, 362, **367**, 369, 500, 506
Haydn, M. 371
Haym, N. 199
Hebenstreit, P. 300
Heckmann, R. 488
Heermann, H. 450
Hegar, Fr. 488
Heifetz, J. 544
Heine, H. 435, 518
Hellmesberger, G. (sen. u. jun.) 516, 524
Hellmesberger, J. (sen. u. jun.) 517, 571
Hermann, Fr. 488
Herwig, Chr. 105, 157, 159
Heß, W. 43, 547
Heuß, A. 59
Hildebrandt 102
Hilf, A. 488
Hill 42
Hiller, J. A. 251, 253, 269, 316
Höckh, K. 331
Höffler 136
Hofhaimer, P. 18
Hofmann, K. 496
Hofmann, R. 488
Hofzinser, J. N. 524
Holborne, A. 189
Holmes, A. u. H. 442
Holz, K. 502
Holzbauer, I. J. 352
Holzbogen, J. G. 354
Horn, J. C. 115
Hövelen, K. von 102
Hoya, A. von der 554, 559
Hřimaly, A. u. J. 497
Hubay, J. 545
Hubermann, B. 550
Humphrey, P. 195
Humphries, J. 411
Hunt, Fr. 319
Hurlebusch, K. F. 50

I

Ianiewicz, F. 419
Imbault 388
Ingenieri, M. A. 47
Isaac, H. 16, 17

J

Jackson, E. 496
Jackson, W. 560
Jacobs, H. 40
Jacquot 5
Jahn, A. 557
Jambe de Fer, Ph. 5, 30, 31, 148
Janitsch, A. 247
Jansa, L. 527
Jommelli, N. 242, 269
Joachim, J. 262, 307, 359, 391, 398, 401, **429**, 436, 439, 446, 453, 458, 489, 493, 497, 507, 519, **523**
Johann Ernst, Prinz von Weimar 298
Joseph III., Kurfürst von Bayern 238
Josquin Deprès 17, 20
Judenkunig, H. 22

K

Kalliwoda, W. 492
Kammell, A. 415
Keller, G. 198
Kelly, M. 289
Kelz, M. 114
Kemp, W. 89
Kempis, N. a 37
Kennis, G. G. 379
Kerll, J. K. 123
Kettenus 522
Kiesewetter, K. G. 330
Kindermann, E. 101
Kinkeldey, O. 13
Kinsky, Graf 252
Klingler, K. 480, **551**. 563
Klotz, Familie 44
Kneisel, F. 517
Knopf, J. W. 46
Kocian, J. 496
Köchel, L. von 125
Kohne, R. 521
Kontsky, A. de 476
Kopfermann, A. 360
Kotek, J. 464, 536
Krančević, D. 477
Kreisler, Fr. 318, 472
Kremberg, J. 198
Kresz, G. von 43, 496
Kreutzer, A. 396
Kreutzer, R. **394**, 419, 448
Kretzschmar, H. 465
Kreuznach, C. von 12
Krežma, F. 454
Krieger, J. Ph. 123
Kubelik, J. 495
Kühnel 136
Kusser, J. S. 119, 198

L

Lafont, C. 398, 467
Laguerre, E. Cl. de 167
Lahoussaye, P. 386
Lalo, E. 458, 467
Lamotte, F. 366
Lamy, A. J. 46
Landau, F. 40, 42, 43
Lanfranco, G. M. 25
Lasso, O. di 20, 37, 83, 149
Laub, F. 492
Laurenti, B. G. 73
Laurenti, G. N. 217
Lauterbach, J. Chr. 455
Lavatta, J. de 512
Lawes, W. 190
Lazzarin 158, 161
Le Bret 151
Leclair, J. M. 167, 243, **372**
Leclair (le second) 374
Le Duc, S. 382
Legrenzi, G. 65
Lehneiß, K. M. 319
Leo, L. **239**, 410
Léonard, H. 40, 264, 278, **461**, 464
Libon, Ph. 402
Lichnowski, Fürst 500
Liliencron, R. von 520
Linley, Th. 279
Lipinski, Ch. 475
Liszt, F. 433, 437, 510, 530, 534, 539
Lobkowitz, Fürst 500
Locatelli, P. A. 81, **224**, 263, 274, 434
Lock, M. 191
Löwe, J. J. 115
Lolli, A. 270, **286**, 434
Lombardini-Sirmen, M. 284
Lonati, C. A. (Il gobbo) 62, **67**, 407
Lotto, I. 471
Lucchesi, G. M. 275
Lulli (y), G. B. 70, 149, **161**
Lupacchino, B. 20, 48
Lupo, Th. 190
Lupot, Fr. 46
Lupot, N. 39, 45
Luscinius, O. 25

M

Machault, G. de 10
Madonis, G. 214
Maggini, G. P. 39
Maldere, P. van 380

Malvezzi, Cr. 37, 48
Mancini, Fr. 237
Manelli, C. 69
Manén, J. 459
Manfredi, F. 275, 293
Manfredini, Fr. 81, 218
Mangold, Burgh 11
Marais, M. 158, **165**
Marcello, A. u. B. 208, 209
Maréchal, S. 32
Marenzio, L. 48
Marini, B. 55, 93
Marini, P. A. 69
Marteau, H. 40, 444, **464**
Marsick, M. P. J. 461
Maschera, Fl. 47
Mascitti, M. 167
Massart, L. 441, 470
Maszkowski, R. 488
Matray, G. 511
Matteis, N. sen. 197
Matteis, N. jun. 137
Matthäi, H. A. 468
Mattheson, J. 121, 123, 235
Matthyß, P. 155, 157, 190
Mattioli, C. 283
Maurer, L. W. 339
Maurin, J. P. 466
Mayr, R. S. 119
Mayseder, J. 452, **504**, 515
Mazas, J. F. 449
Mazzaferrata, G. B. 66
Médard, F. u. N. 39
Meerts, J. L. 450
Melani, P. 536
Mell, D. 191
Mendelssohn Bartholdy, F. 398, 442, 520, 529, 538
Meneghetti 285
Meneghini, G. 269, 284
Mennicke, C. 322
Merck, D. 30, 59
Mersenne, M. 148, 153, 155, 160
Mersmann, H. 323
Merula, T. 38, 60, 163
Merulo, Cl. 20
Mestrino, N. 347, 398
Milanollo, M. u. T. 438
Mildner, M. 492
Mittelmann, Dr. S. 472, 561
Molière, J. B. 162
Molique, B. 438, 452, 490/91
Monasterio, J. de 455
Möller, J. 84
Mondonville, J. J. C. de 281, 345, **377**, 435
Montagnana, D. 43
Mont' Albano, B. 60
Montanari, F. 223
Montéclair, M. P. de 176
Monteverdi, Cl. 36, 47, **52**, 61. 163
Montfort, H. von 11
Moravia, H. de 2, 4, 9, 12
Morley, Th. 189
Morigi, A. 283
Morzin, Graf 201, 500
Möser, K. 339
Moser, H. J. 203
Mossi, G. 229
Motte, F. de la 151
Mozart, L. 267, 270, 347, **354**, 358, 369
Mozart, W. A. 254, 296, 348, **356**, 369. 420, 480
Müller, Brüder 516
Muffat, G. 70, 77, 120, 149
Musin, O. 463

N

Nardini, P. 235, 260, **269**
Naumann, J. G. 278
Nedbal, O. 496
Neefe, Chr. G. 283, 315
Neri, M. 61, 163
Neubauer, J. 101
Nicolai, J. M. 114
Noort, J. van 157
Norman-Neruda, W. 528
North, R. 196
Notker Balbulus 7
Nürnberger, F. A. 46

O

Oglio, D. dall' 279
Ondříček, F. 472
Ortiz, D. 14, 20, 29
Otto, V. 87
Ottoboni, P. 70

P

Pachelbel, J. 116
Paësiello, G. 239, 395, 432
Paganelli, F. A. 284
Paganini, A. 431
Paganini, N. 42, 200, 291, 403, **424**, 445, 467, 475, 519
Pagin, A. N. 260, 385
Panofka, H. 505
Parker, W. Th. 417
Paumann, C. 12, 49
Pecatte, D. F. u. Chr. 46
Pechatschek, F. (sen. u. jun.) 502
Pente, E. 257
Pepusch, Dr. G. P. 198
Pesch, K. A. 339
Pergolesi, G. B. 241
Pesenti, M. 60
Petri, H. 539, 545

Peurl, P. 87
Petschnikoff, A. 497
Pez, J. Chr. 218
Pezel, J. 116
Philidor, A. D. 19. 153, 160, 372
Piani, G. A. des Planes **169**, 183
Piantanida, J. 236
Picchi, G. 60
Pichl, W. 365
Pincherle, M. 220
Pinto, Th. 414
Pisendel, J. G. 137, 140, 207, 235, **316**
Pixis, F. W. 350, 492
Playford, J. 195
Pleyel, I. 371
Pohl, C. F. 240, 290, 414, 417, 421, 423
Polledro, G. B. 249
Polo, E. 245, 441
Porpora, N. 237
Posch, I. 88
Praetorius, H. u. J. 102
Praetorius, M. 28, **33**, 38, 49, 59, 150
Premyslaw, L. 553
Preß, M. 498
Price, J. 89
Printz, W. C. 70
Prioli, G. 52, 126
Prume, F. 460
Pugnani, G. **244**, 387
Puppo, G. 386
Purcell, H. 67, **197**, 456

Q

Quagliati, P. 50, 60
Quantz, J. H. 133, 235, 252, 260, 320

R

Radicati, F. 248
Rafaele, Graf di San 249
Raffael, S. 6
Ragazzi, A. 138
Raimondi, I. 240
Rappoldi, E. 526
Rau, A. 46
Rauch, A. 126
Rauch. J. G. 123
Rebel, J. F. 167, 171
Rebiček, J. 491
Rebner, A. 462
Reger, M. 466
Reichardt, J. Fr. 316, **326**, 351, 500, 503
Reinken, J. A. 109
Reitz, R. 257
Reményi, E. 526
Reuenthal, N. von 11
Reusner, E. 116
Reuter, F. von 466
Reutter, G. (sen. u. jun.) 362
Riccio, G. B. 56
Richehomme, F. 151
Riemann, H. 4, 13, 17, 157, 258, 343
Ries, F. A. 339
Ries, Ferd. 340
Ries, F. u. H. 471
Rietz, E. 399
Rimbault 189
Rist, J. 102
Robberechts, A. 403
Rochlitz, J. F. 335, 341, 342
Rode, P. 296, 396, **398**, 478, 484, 513
Roger, G. B. 45
Rognoni, D. 48
Rognoni, R. 49
Röntgen, E. 488
Roieri, Cl. 181, 229
Rolla, Al. **291**, 424, 481
Rolla, Ant. 292
Romberg, A. J. u. B. 340
Rosenmüller, J. 115
Rossi, S. 36, 52, **54**
Rossini, G. 432
Rothe, W. E. 115
Rovelli, P. 403, **438**, 491
Rowe, W. 89
Rudorff, E. 360, 532, 536
Rue, P. de la 18
Rühlmann, A. J. 1
Ruggieri, Fr. u. H. 44
Rust, Fr. W. 331
Rust, W. 306, 307, 332
Ruthström, J. B. O. 445, 533
Rywkind, J. 480

S

Sachs, C. 1, 3.
Sahla, R. 499
Saint-Georges, de 374
Sainton, P. Ph. 456
Salieri, A. 516
Saló, G. da 39
Salinas, F. 32
Salmon, J. 150
Salomon, J. P. 422
Sammartini, G. B. 294
Sancta Maria, Th. a 32
Sandberger, A. 220
Sarasate, P. de **457**, 539
Sartory, E. 46
Sauret, E. 450, 456, 489
Scarani, G. 59
Scarlatti, A. 67, 68, 78
Scarlatti, D. 78
Schall, K. 443
Schedel, Dr. H. 14, 16
Scheidt, S. 88
Schein, H. 37, 88

Scheller, J. 336
Schenk, J. 136
Schletterer, H. M. 241
Schmelzer, J. H. 68, **126**
Schmitt, L. 335
Schneider, M. 302
Schnittelbach, N. 109
Schober, L. 498
Schop, J. 59, 67, 102, **103**
Schradieck, H. 278, 488
Schubart, D. 220, 270, 282, 286
Schubert, F. 468
Schultz, J. 88
Schütz, H. 38, 50, 99, 130
Schumann, Cl. 392, 466, 493, 530
Schumann, R. 433, 466, 490, 530, 538
Schuppanzigh, I. **502**, 515
Schwarzenberg, Fürst 500
Schweitzer, A. 147, 447
Segusio, H. de 12
Seidler, K. A. 339
Seifriz, M. 521
Selle, Th. 102
Senallié, J. B. 178
Seraphin, S. 44
Serwaczyński, St. 476, 523
Ševčik, V. 494
Seyfried, I. von 509
Shinner-Lidell 442
Siber, J. 437
Sidon, P. von 102, **106**
Simpson, Chr. 195
Simpson, Th. 91, 190
Singelée, J. B. 450
Singer, E. 521
Sitt, H. 488
Sivori, C. 200, **437**, 464
Skalitzki, E. 499
Soldat-Röger, M. 548
Somis (Ardy), G. B. 242
Somis, L. 244
Sozzi, Fr. 235, 279
Spadina, St. N., detto 291
Speer, D. 59
Spitta, Ph. 237, 305, 306, 480
Spohr, L. 217, 330, 338, 342, 349, 352, 398, 427, 432, 438, 446, 469, 474, **478**, 508, 537
Staden, J. u. S. 88, 89
Stainer, J. 44
Stamitz, A. 347, 394
Stamitz, J. **343**, 492
Stamitz, K. 346
Starzer, J. 363
Steffani, A. 65
Steinhausen, Dr. 555
Stivori, F. 52, 126
Storioni, L. 45
Storm-Breuning, G. 444
Stradella, A. 77
Straduarius, A. 35, 40
Straduarius, Fr. u. O. 42
Strauß, L. 526
Striggio, A. 52
Strinasacchi, R. 207
Strungk, N. A. 67, **109**, 126
Studeny, B. 137, 139, 378
Suk, J. 494
Süß, J. Chr. 46
Süßmayer, Fr. H. 432
Svendsen, J. S. 447
Szigeti, J. 547

T

Täglichsbeck, Th. 438
Taglietti, G. 77
Tarade, J. Th. 381
Tarisio, L. 42
Tartini, G. 73, 183, 231, 234, 243/44, **250**, 318, 355, 523
Tasso, J. 20, 48
Tausig, C. 533
Teleman, G. Ph. 167, 185, **300**, 523
Tessarini, C. 208, **209**
Testore, C. 44
Thayer, A. W. 419
Theile, J. 123
Thibaud, J. 462
Thomson, C. 463
Tibaldi, G. B. 73
Tieffenbrucker, K. 39
Tinctoris 3, 5, 6, 21
Tofte, W. 444
Tomasini, A. 396
Tomasini, L. (sen. u. jun.) 368
Torelli, G. **75**, 77
Torri, P. 222
Touchemoulin, J. 283, 386
Tourte, F. u. X. 45
Travenol, L. 376
Traversa, G. 247
Tremais 384
Troilo, A. 48
Tua, T. 440
Tubbs, J. 46
Tunder, F. 112
Turini, F. 60, 125

U

Ucellini, M. 61
Urhan, Chr. 405
Usper, F. u. G. 52

V

Vaccari, F. 279
Vachon, P. 376
Valentin, R. 302

Valentini, G. 73, **78**, 126
Vanhall, J. B. 366
Vecchi, O. 48
Vecsey, F. von 547
Veichtner, F. A. 338
Veracini, A. 64, **74**
Veracini, F. M. **231**, 251, 264, 302, 315
Veronese, P. 6
Viadana, L. Grossi da 37, 51/2
Viardot, P. 464
Vierdanck, J. 100
Vieuxtemps, H. 40, 265, **452**
Vinci, L. da 35
Viotti, G. B. 254, **387**, 391/92, 538
Virdung, S. 3, 5, **21**
Vitali, G. B. 65
Vitali, T. 70, **74**
Vivaldi, A. 137, 145, **200**, 209
Vivarino, G. 60
Viviani, G. B. 73
Voirin, F. N. 46
Volker von Alzey 11
Volkmann, R. 265
Volumier, J. B. 137, 315
Vuillaume, J. B. 39, 46

W

Waghalter, W. 553
Wagner, R. 449, 466, 537, 573
Walter, B. u. J. 455
Walter, J. 20, **48**
Walther, J. G. 72, 78, 305
Walther, J. J. 51, 131
Wasielewski, J. W. von 59, 136, 153, 156, 216, 258, 288, 488
Weber, C. M. u. M. M. von 475, 509
Werner, G. J. 367
Westhoff, P. von 67, 131, **134**, 164, 194, 226
Widmann, E. 87
Wieniawski, H. 395, **470**
Wietrowetz, G. 549
Wihan, H. 496
Wilhelm VI., Landgraf von Hessen 122, 158
Wilhelmj, A. 311, **488**
Willaert, A. 20
Wirth, E. 42, 496
Witek, A. 496
Wittenberg, A. 553
Witting, C. 245
Wodička, W. 354
Woldemar, M. 404
Wolgandt, E. 43
Wolkenstein, O. von 11
Wood, A. 191
Wranitzky, A. u. P. 502

Y

Ysaye, E. 453

Z

Zacconi, L. **32**, 37
Zachow, P. 112
Zahn, H. 488
Zajić, F. 498
Zamminer, J. 1
Zanetti, G. 62
Zani, A. 285
Zellner, L. A. 259
Zmeskall, N. von Domanovetz 502
Zuber, G. 112
Zuccari, C. 285

GEIGENBAUWERKSTATT

PROF. F. J. KOCH

DRESDEN

HOMOGENE MEISTERINSTRUMENTE

nach altitalienischen Grundsätzen

ORIGINALKOPIEN

nach Amati, Stradivarius, Guarnerius, Maggini und anderen berühmten italienischen Meistern

Großer, edler, tragfähiger Ton
Völlige Ausgeglichenheit
Leichteste Ansprache

Die Werkstatt arbeitet durchaus nach den aus der Geschichte des klassischen Geigenbaues her bekannten Prinzipien. Die hiermit verbundene subtile handwerkliche Arbeit sowie die individuelle, monatelange, rein tonliche Bearbeitung und Reifung jedes Instrumentes erlauben bloß eine beschränkte Produktion. Diese Geigen, Bratschen, Violoncelle, Kontrabässe stellen denn auch in ihrer tonlichen Qualität und in ihrer äußeren Erscheinung eine Vollendung dar, wie sie bisher nur im Italien des 17. Jahrhunderts erreicht wurde. Seit Jahren spielen berühmte Virtuosen auf Kochinstrumenten.

Prospekte durch Koch & Sterzel, Dresden A 24

Amadeo von der Hoya

Die

Grundlagen der Technik des Violinspiels

Eine Darlegung der Gesetze und Mittel der technischen Schulung
I. Teil. Brosch. M. 2,75. — II. Teil 1. Abteilung. Theoretisch-praktische Elementarlehre. Preis kart. M. 6,50. — II. Teil 2. Abteilung. Praktisch-technische Elementarlehre. Preis kart. M. 6,50. — Tonleiter-Akkord- und Intervall-Studien. Kart. M. 3,50.

Hugo Riemanns

Musiklexikon

10. Auflage bearbeitet von Dr. Alfred Einstein.
Preis geb. in Halbleinen M. 40,—, in Halbleder M. 55,—, in Ganzleder M. 165,—

Hugo Riemann

Geschichte der Musiktheorie

im IX. bis XIX. Jahrhundert
Preis geb. in Halbleinen M. 17,50, in Halbleder M. 32,50.

Ernst Kurth

Grundlagen des linearen Kontrapunkts

2. Auflage.
Preis brosch. M. 20,—, geb. in Halbleinen M. 26,—, in Halbleder M. 32,50.

Ernst Kurth

Romantische Harmonik

und ihre Krise in Wagners Tristan
2. Auflage.
Preis brosch. M. 20,—, geb. in Halbleinen M. 26,—, in Halbleder M. 32,50.

Curt Sachs

Die modernen Musikinstrumente

Mit 24 Textabbildungen und 8 Tafeln in Tonätzung. Preis M. 3,75.

Ernst Toch

Melodielehre

Ein Beitrag zur Musiktheorie
Preis geb. 3,25.